Anno I, fasc. 4, 25 agosto 2015

a cura di Maria Panetta

Indice

Abstract: *Elisio Calenzio (1430-1502) was a member of Accademia Pontaniana, frequenter of the court of Alfonso of Aragon and in relationship with Panormita and Pontano. In 1933, Benedetto Croce reprinted an "*elegia iocosa*" written by Calenzio, accompanied by a brief introductory note. This article attempts to illustrate the few "*correzioncelle*" made by Croce, trying to understand the reasons for his interest in the author and his work, with the help of a letter sent by him to Vittorio Rossi.*

Abstract: *This work intends to study the collection of short stories* Historias peregrinas y ejemplares, *published in 1623 by Gonzalo de Céspedes y Meneses in Zaragoza. Following the Italian novelistic tradition (Boccaccio, Bandello, Straparoli and others) and the innovation realized by M. de Cervantes in his* Novelas ejemplares, *Céspedes y Meneses contributes to the baroque prose with these six short stories, which are a mixture of history and fiction, reality and imagination. The real protagonist of the stories are six Spanish towns, Zaragoza, Seville, Cordova, Toledo, Lisboa and Madrid, described in their realities and as scenary of six different love stories.*

Abstract: *Antonio Sbirziola was born in 1942 in Butera, in the province of Caltanissetta. He began writing his autobiography in 1953. His story is now in two books:* Povero, onesto e gentiluomo *takes place in Sicily and at Genoa, where he moved to find a job, and covers the years 1953-1961, before his emigration to Australia.* Un giorno è bello e il prossimo migliore, *instead, is about the second part of his life that Antonio Sbirziola is spending there. This interview focuses on his reasons of writing and on significant passages of Antonio Sbirziola life.*

Editoriale

di Domenico Panetta

La giustizia distributiva come presupposto di pace

Veniamo continuamente chiamati a cogliere sempre meglio il significato dei cambiamenti profondi che sono in corso, per assecondarli o contrastarli. Ad individuare e ad indicare sempre nuove frontiere all'operare dell'uomo sono spesso le conquiste tecnologiche e scientifiche che arricchiscono il patrimonio dell'umanità e ne moltiplicano le fonti di reddito e l'abilità di impadronirsi della ricchezza che può derivare dalla ricerca e dalle scoperte.

Gli strumenti informatici rendono planetarie le invenzioni e moltiplicano le possibilità. Il miracolo dei nostri giorni è, infatti, rappresentato dalla facilità del comunicare e dal desiderio diffuso su tutto il pianeta di partecipare alla moderna "ricerca dell'oro", rappresentato dalle conoscenze continuamente crescenti. Il progresso nasconde, però, anche dei rischi che non vanno sottovalutati, non ultimi quelli delle nuove tirannie che possono albergare nell'uso improprio delle più avanzate espressioni del sapere.

Nei secoli scorsi, i conflitti scoppiavano soprattutto per il controllo del territorio, delle risorse strategiche, e per sete di potenza e di dominio dello scacchiere mondiale; oggi assistiamo spesso a lotte che sono sempre meno conflitti di religione, anche se vengono camuffate come tali. I conflitti in corso conservano molti aspetti tribali nella ferocia dei comportamenti e nelle inciviltà spesso presenti nei gruppi più aggressivi che si confrontano. Per emergere serve a volte un uso ricattatorio del potere disponibile e la capacità di ben individuare i punti di debolezza di quanti si vogliono colpire. Si palesa, però, presto l'inefficacia di fondo di queste strategie, che mancano di quel consenso che assicura la loro validità e giustifica la loro diffusione.

Non è semplice stabilire come affrontare organicamente le difficoltà che la società umana incontra, anche se di certo le soluzioni possono e devono passare innanzitutto per processi di acculturamento partecipato: percorsi non ancora ben individuati, ma nei quali il consenso deve essere ammantato di altruismo e di rispetto per gli altri.

L'acculturamento ai giorni nostri richiede un'attenzione crescente; un'alfabetizzazione anche intesa come conoscenza dei processi informatici e approccio scientifico al sapere, ma che non si fermi a questo. I sistemi educativi moderni, quindi, sono validi nella misura in cui sanno diffondere il sapere e dare significato di crescita a questi processi, sanno cogliere le istanze di universalità che provengono dalla società umana senza esclusioni e impoverimenti mirati a scopi di dominio e di dominazione.

L'uomo non sa sempre individuare le giuste risposte alle istanze di civiltà che provengono dal suo inconscio, ma soltanto impegnandosi in tali ricerche potrà trovare soluzioni che siano realmente democratiche e ulteriori stimoli al progresso. Alla società umana si offrono oggi occasioni irripetibili per la sconfitta delle povertà e la ripartizione equa della ricchezza che la natura (qualora non sfruttata irresponsabilmente e depauperata in modo miope) potrebbe ancora fornire per il soddisfacimento dei bisogni dei singoli e dei gruppi: saper cogliere questo momento è importante nella ricerca degli equilibri strategici e politici che l'uomo ritiene importanti per assicurare stabilità all'intero sistema.

Non basta disporre di ricchezza abbondante per vivere bene; occorre che tale ricchezza sia il frutto di un uso adeguato del bene comune, un uso che deve poter incontrare politiche più condivise, mirate al benessere di tutti. La ricerca del consenso è, infatti, importante anche perché rappresenta uno strumento di pace.

L'ammodernamento e il progresso, come è sempre accaduto, passano e devono passare per un acculturamento più avanzato: partendo da questo sarà più facile trovare nuove concordanze e definire sostenibili accordi per il futuro.

Una pace duratura presuppone la conquista di una giustizia distributiva ancorata alla valorizzazione delle potenzialità crescenti e mirata alla sconfitta delle vecchie e delle nuove povertà; richiede profonde revisioni nelle gerarchie dei valori e deve preparare l'uomo al nuovo nella cultura, nei comportamenti e nelle strutture socio-economiche e politiche.

Si tratta di traguardi non irraggiungibili, se si sapranno rimodellare strumenti obsoleti e creare le condizioni per politiche più avanzate e incisive. Immaginare il cambiamento aiuta a definirlo sempre meglio e incoraggia a realizzarlo. Un futuro possibile va prima ipotizzato, poi supportato con politiche interne ed internazionali sostenibili; va soprattutto indirizzato verso obiettivi moderni, credibili e capaci di suscitare diffuso consenso.

Delle politiche di pace convincenti seguono percorsi inquadrabili in tale progettualità.

Filologia

In questa sezione si pubblicheranno articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettore: 10/F
Settori scientifico-disciplinari:
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

Un'elegia giocosa di Elisio Calenzio*: le "correzioncelle" dell'edizione Croce e la rinnovata fortuna del poeta*[*]

Com'è noto, Elisio Calenzio (1430-1502 ca), altro nome di Luigi Gallucci o Luigi Calenso, fu un accademico pontaniano, frequentatore della corte di Alfonso d'Aragona e in rapporto col Panormita e con Pontano: il suo nome figura anche tra i centoquarantasei dedicatarii della raccolta di *Elogia veris virorum clarorum imaginibus apposita*[1] (*Elogi dei letterati illustri*), noti anche come *Elogia doctorum virorum*, di Paolo Giovio.

A Calenzio si devono, oltre a svariate epistole, il poemetto eroicomico in esametri latini *Croacus* o *De bello ranarum*[2], l'epitalamio *In divam Ippolitam et Brutiorum Ducem*; una *Laus Tarenti*, risalente al soggiorno tarantino *etc.* Dopo l'arrivo di Carlo VIII in Italia, si trasferì a Sulmona, dove fu ospite di Francesco Colocci, zio di Angelo, che curò, nel 1503, l'edizione delle sue opere (*Opuscola Elisii Calentii poetae clarissimi*): esse hanno avuto, in seguito, poca fortuna soprattutto perché messe all'Indice, in epoca controriformista, per la loro licenziosità.

Nel 1933, corredandola di breve nota introduttiva, Croce ne ristampò un'«*elegia iocosa*» sulla base dell'edizione Colocci, dopo averla collazionata col manoscritto sul quale la stampa si basava, ossia il Vat. lat. 2833 (i *Taccuini di lavoro* crociani recano traccia del suo lavoro alla Biblioteca Apostolica Vaticana, il 28 aprile 1933)[3]. Il

[*] Questo saggio è la rielaborazione di una comunicazione (intitolata *Un'elegia giocosa di Elisio Calenzio edita da Croce*) presentata al Congresso nazionale del 2014 dell'Associazione degli Italianisti (ADI), dedicato a *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo (II)* e tenutosi a Padova dal 10 al 13 settembre 2014.

[1] Cfr. P. GIOVIO, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in musaeo Iouiano comi spectantur addita in calce operis Adriani Pont. Vita, Venetia, apud Michaélem Tramezinum*, 1546.

[2] Se ne veda l'ultima edizione, uscita nel 2008: E. CALENZIO, *La guerra delle ranocchie. Croaco*, edizione critica con introduzione, traduzione e commento e con un'appendice sul *Testamentum* del Calenzio, a cura di L. Monti Sabia, Napoli, Loffredo, 2008.

[3] Cfr. B. CROCE, *Taccuini di lavoro. 1927-36*, vol. III, Napoli, Arte Tipografica, 1987: del 1932, vedere le annotazioni dei giorni 24, 29, 30 novembre; 5, 21, 22, 23 dicembre. Del 1933, quelle del 21 e del 22 marzo; dei giorni 6, 19, 24, 28 aprile; infine, del 13 maggio e del 10 luglio.

presente contributo mira a illustrare le poche «correzioncell*e*» apportate da Croce e, con l'ausilio di una lettera inviata dallo stesso a Vittorio Rossi, a cercare di comprendere le ragioni del suo interessamento all'autore e alla sua opera.

Come già illustrato, nel 1933 venne ristampata a Napoli[4], dall'unica, rarissima edizione del 1503, *Una elegia giocosa di Elisio Calenzio*, pseudonimo di Luigi Galluccio[5], nato a Fratte (oggi Ausonia, nel Frusinate) nel 1430 e morto nel 1502, amico di Pontano e Sannazzaro, che Croce definiva «poeta caldo, vivace, colorito»[6] in un coevo intervento apparso sull'«Archivio storico delle provincie napoletane» (cui collaborava di frequente) e intitolato *I carmi e le epistole dell'umanista Elisio Calenzio. Notizie ed estratti*. L'edizione allestita da Croce constava di cinquanta esemplari numerati, di cui uno in carta colorata[7], corredati di un'agile prefazione dello stesso curatore[8]. Si tratta in tutto di quattro facciate a stampa, delle quali il testo latino occupa le ultime due.

Nel suddetto intervento edito nell'«Archivio storico», Croce sottolineava che Calenzio era stato molto in voga nel '500, a causa della fortuna ottenuta dal suo *Croacus*, o *De bello ranarum*; aggiungeva, poi, che era sempre stato fedele agli Aragonesi, cominciando a prestare servizio alla corte di Re Ferrante, a Napoli. Illustrava come, nel 1503, il figlio ne avesse pubblicato a Roma gli *Opuscula*: alcuni carmi licenziosi e tre serie di elegie amorose, dedicate in buona parte alla sua compaesana Aurimpia, dei quali Croce sottolineava: «sono amori affatto sensuali, riboccanti di sensuale tenerezza»[9] e ispirati spesso da «egoismo amoroso»[10].

[4] Cfr. *Un'elegia giocosa di Elisio Calenzio*. Ristampa dalla unica edizione del MDIII, a cura e con pref. di B. Croce, Napoli, S.I.E.M., 1933, pp. 12 n. n. (ed. di 50 esemplari numerati); cfr. al riguardo M. PANETTA, *Croce editore*, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Napoli, Bibliopolis, 2006, to. II, *1928-2002*, scheda n. 2375.
[5] Cfr. F. ROSSI, *Elisio Calenzio, poeta umanista del 400. Vita e opere*, Lauria, Tip. Rossi, 1924.
[6] B. CROCE, *I carmi e le epistole dell'umanista Elisio Calenzio. Notizie ed estratti*, in «Archivio storico delle provincie napoletane», N. S., XIX (1933), pp. 248-79, cit. a p. 7 (rist. in B. CROCE, *Varietà di storia letteraria e civile*, Serie I, II ed. riv., Bari, Laterza, 1949, pp. 7-28).
[7] Quella da me consultata è la copia n. 26, custodita nella Biblioteca Alessandrina di Roma.
[8] Datata Napoli, maggio 1933.
[9] B. CROCE, *I carmi e le epistole dell'umanista Elisio Calenzio*, op. cit., p. 8.
[10] Ivi, p. 11.

Continuando a riassumerne velocemente la biografia, Croce ricordava come, successivamente, egli avesse dimorato a Taranto, dal 1465 al 1473[11], e la circostanza per la quale la sua amata, stanca della sua prolungata lontananza, finì per essergli infedele: perciò, verso il 1473, Galluccio si sposò con la napoletana Manenzia.

A giudizio di Croce, interessanti sono le sue impressioni di viaggio, resoconto delle spedizioni di Carlo di Borgogna contro gli svizzeri, cui l'umanista partecipò, descrivendo i metodi agricoli rozzi e arretrati, la povertà, i costumi feroci e le armi spietate di Galli ed Elvezi: ad essi e al mito dell'età dell'oro, infatti, egli amava contrapporre «la civiltà, la magnificenza, il lusso, le delicatezze, di cui nel tempo presente splendeva e godeva la terra»[12].

Croce spiegava, nella propria prefazione all'agile edizione del '33, di aver ristampato un carme licenzioso di Galluccio senza titolo, definito dal curatore stesso «*elegia iocosa*» traendo spunto dal modo in cui Pacifico Massimo d'Ascoli, contemporaneo di Calenzio, si riferiva alle proprie opere di materia affine. In esso l'autore era stato condotto («*Arbiter a puero ductus sum*») «a risolvere sperimentalmente il problema se più fervida risponda agli amplessi la fanciulla, la maritata o la vedova, con la naturale conclusione che la palma in ciò sia da conferire a quest'ultima. La scena arieggia un rito religioso, e vi appaiono con sicuri tratti segnate le tre diverse figure femminili nel loro diverso atteggiarsi in quel rapporto»[13].

Precisando il modo di condurre il proprio lavoro, Croce puntualizzava: «Dalla prima e unica stampa (non senza aver curato di raffrontarla col manoscritto donde fu tratta, Cod. Vat. Lat. N. 2833, ff. 96-97, di cui do conto in nota) riproduco, dunque, il carme del Calenzio»[14], non trascurando di aggiungere: «ma in numero ristrettissimo di copie, come si conviene all'indole del componimento»[15].

---

[11] A questo periodo si riferiscono parecchie delle sue «brevi e succose» epistole, intrise di aneddoti di storia letteraria (B. CROCE, *I carmi e le epistole dell'umanista Elisio Calenzio*, op. cit., p. 23); suggestive anche le sue descrizioni dei luoghi visitati: Taranto, Formia, Massafra.

[12] Cfr. B. CROCE, *I carmi e le epistole*, op. cit., p. 27.

[13] Ivi, p. 17.

[14] *Una elegia giocosa di Elisio Calenzio*, op. cit., p. 2.

[15] *Ibidem*.

La stampa riproduce solamente il testo latino: nel considerare le ragioni di tale scelta del curatore, c'è da chiedersi se Croce ritenesse il carme troppo licenzioso per poterne dare anche una traduzione italiana, soluzione che in altre occasioni aveva senza problemi adottato, dedicandosi, anzi, a tradurre egli stesso il testo di partenza in italiano corrente (si pensi anche soltanto alla sua nota e giustamente apprezzata versione del *Pentamerone* di Basile dal dialetto napoletano del Seicento, edita nel 1925 da Laterza)[16].

Del resto, una scelta in tal senso non stupirebbe gli studiosi di Croce: basterebbe rammentare la sua prima esperienza giovanile quale curatore[17] per l'editore Morano, ovvero la circostanza nella quale, da sedicenne allievo di liceo, si era preoccupato di adattare alcuni versi delle *Stanze* di Poliziano[18] alla sensibilità dei propri coetanei studenti di scuola superiore, introducendo delle modifiche al testo di partenza che non difficilmente possono essere etichettate come animate da una volontà censoria[19]. In questo caso, però, forse l'età matura gli aveva comunque ispirato un atteggiamento di bonaria tolleranza nei confronti delle rime di Calenzio, al quale sembrava essere stato lecito, ispirandosi anche a certi «*versiculos parum severos*»[20] di Virgilio, «*exprimere lusus*»[21]; pertanto, Croce concludeva: «non sarà vietato ai cultori della vecchia letteratura umanistica prenderne conoscenza e leggerli sorridendo»[22]. La mancata traduzione si veniva, pertanto, a giustificare anche per il fatto che l'opuscoletto era indirizzato a pochi destinatari, senza dubbio colti e in grado di leggere e tradurre dal latino senza difficoltà.

---

[16] Al riguardo, cfr. anche il mio *Croce editore*, to. I, *1883-1927*, pp. 416-435.
[17] Ivi, pp. 105-108.
[18] Cfr. A. POLIZIANO, *Stanze cominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici, proposte ad uso delle scuole*, Napoli, D. Morano, 1883.
[19] Al riguardo cfr. il puntuale saggio di A. BENINI dal titolo *Il giovane Benedetto Croce editore e censore del Poliziano*, in «Il Ponte», a. XLIII (luglio-ottobre 1987), nn. 4-5, pp. 139-51; rist. in opuscolo (Firenze, Vallecchi, 1987).
[20] *Una elegia giocosa di Elisio Calenzio*, op. cit., p. 2.
[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem.*

Riguardo all'introduzione di «qualche correzioncella di cui do conto in nota»[23], nell'edizione di Calenzio si rileva che, su cinquantadue versi, sono stati da Croce apportati cinque emendamenti, tutti segnalati nelle cinque note a piè di pagina.

Se ne offre l'elenco:

1) al verso 4, la stampa e il Codice Vaticano riportavano un «*at*», che è stato opportunamente sostituito da Croce con «*ac*» (vv. 3-4: «*Et dicturus eram nuptae innuptaeque puellae*/ ***ac*** *viduae, cui sit mentula grata magis*»);
2) al verso 22, Croce si limita a registrare il fatto che un «*haec*» che figurava già nella stampa, e che era stato mantenuto anche nella sua nuova edizione, nel Codice Vaticano era stato sovrascritto come correzione (vv. 21-22: «*haec super incumbens aequabat stamina lecti,*/ *et quam non caperet* ***haec*** *erat una manus*»);
3) al verso 36, Croce aveva emendato la lezione comune al Codice Vaticano e alla stampa, correggendo un «*sepi sopita*» in «*semisopita*» (vv. 35-36: «*Tertia, cum sese lentam iuraret in illa*/ *imposuit geminam,* ***semisopita****, manum*»);
4) al verso 41, aveva sostituito il «*periure*» comune al Codice Vaticano e alla stampa con «*periurae*» (vv. 41-42: «– *Dicite,* ***periurae****, deus hoc rogat: unde paretur*/ *principium Veneri? cui sua cara dea est*? –»);
5) infine, al verso 47, aveva emendato il «*reditque*» comune al Codice e alla stampa in «*redditque*» (vv. 47-48: «*Nupta iacet* ***redditque*** *vices animamque fatigat*:/ *ad viduam cupidas iecimus inde manus*»).

Nella Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma, fra una decina di lettere appartenenti al carteggio tra Vittorio Rossi e Croce, una quindicina di anni fa ho rinvenuto una cartolina postale intestata «La Critica», senza data, ma inserita dal bibliotecario (in sequenza cronologica) tra una lettera del 1921 e un'altra cartolina

[23] *Ibidem*.

del 26 luglio 1934[24]. Alla luce delle informazioni in mio possesso, non mi risulta nessun altro motivo plausibile, se non il raffronto con l'anno di edizione dell'opuscolo crociano (1933), che giustifichi la datazione della suddetta cartolina a un periodo precedente al luglio del 1934: se l'ipotesi fosse corretta (come credo), potrebbe fornire una semplice spiegazione del motivo per cui Croce decise di pubblicare Calenzio proprio in quel periodo. Ne riporto integralmente il testo, sottolineature comprese, rispettandone gli "a capo":

Al Sig. prof. Vittorio Rossi
della R. Università di
Roma

Caro prof. Rossi,

Sono riuscito ad acquistare
un esemplare completo dei rarissimi
Opuscula di Eliseo Calenzio
(Luigi Galluccio): quello esistente
nella nostra Nazionale è mutilo
di molti fogli.
Ora io non ricordo che altri
abbia trattato del Calenzio dopo
il Minieri Riccio e dopo il
Gothein. C'è stato intorno a
lui qualche articolo, opuscolo,
dissertazione di laurea? Lei potrà
illuminarmi perché certo avrà
preso nota di quanto si è venuto
pubblicando sui poeti quattrocenteschi
dopo il suo Quattrocento.
Grazie[25] e saluti cordiali
dal suo B. Croce[26]

Alla luce di questa cartolina, si potrebbe ipotizzare – cosa non improbabile – che Croce si sia interessato a Calenzio proprio in quel periodo per puro caso, dopo

[24] Cfr. M. PANETTA, *Croce editore*, op. cit., to. II, *1928-2002*, p. 521.
[25] Non sono del tutto sicura che in questo punto sia scritto «Grazie», ma è la soluzione più probabile.
[26] Ringrazio, per la cortesia e la disponibilità dimostrate nei miei confronti, il bibliotecario della Biblioteca Universitaria "Alessandrina" Giovanni Rita, che a suo tempo mi aiutò a decifrare alcune parole, di difficile comprensione a causa dell'ostica calligrafia di Croce.

aver riletto, magari, la sua opera completa nel «bellissimo»[27] esemplare integro, proveniente dalla Bibliothèque du Château de Saint-Ylie, da lui fortuitamente acquistato.

In ogni caso, quella di Calenzio è una figura che meritava un approfondimento, in primo luogo per la sua sorprendente modernità: come risulta dalle circa centocinquanta epistole che di lui ci sono pervenute, egli era, ad esempio, contrario alla pena di morte come strumento di giustizia ordinaria e non credeva nel valore pedagogico dell'arte militare; si opponeva alla caccia indiscriminata, che allora rappresentava uno degli sport più amati dai nobili, e condannava la pedofilia, piuttosto diffusa nelle scuole e nei conventi[28].

Dopo l'uscita, nel 1981, dell'edizione dei *Poemata* a cura di Mauro De Nichilo per Adriatica editrice, nel 2004 Maria Grazia De Ruggiero Vatolla ha fatto ammenda del silenzio di secoli su questa personalità di umanista, dando alle stampe la monografia *Il poetico narrare di Elisio Calenzio umanista del Quattrocento napoletano*[29], che ne include anche una scelta di rime, ma bisogna dare atto a Croce di averne riproposto alcuni versi, seppure senza traduzione e in un'edizione di pochi esemplari, già nel secolo scorso, riaccendendo contestualmente la curiosità critica verso il poeta di Ausonia anche grazie al suo studio sui carmi di Calenzio.

Maria Panetta

---

[27] *Una elegia giocosa di Elisio Calenzio*, op. cit., p. 2.
[28] Al riguardo cfr. R. VISCARDI, *Elisio Calenzio umanista del Quattrocento*, in «La Repubblica» online, 8 giugno 2004 (http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/06/08/elisio-calenzio-umanista-del-quattrocento.html).
[29] Vatolla, Palazzo Vargas Edizioni, 2004.

Letture critiche

In questa sezione saranno accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: **10/F**, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

Una raccolta di novelle: **Historias peregrinas y ejemplares** *di Gonzalo de Céspedes y Meneses*

Nel vasto campo delle esperienze narrative che segnano l'epoca barocca, un caso singolare, su cui la critica si è espressa ormai da tempo con contributi decisivi[1], è rappresentato dalle raccolte di novelle, le cui origini sono rintracciabili nelle forme e nelle possibilità offerte dai raggruppamenti di componimenti brevi medievali: si tratta di un complicato percorso che, nonostante alcune lunghe pause, attraversa le letterature di diversi paesi a cominciare dal Duecento per arrivare al Seicento, quando si registra la più alta presenza di novellieri e novelle alla spicciolata in varie realtà europee. La conoscenza del fenomeno, sfaccettato, ampio e nuovo nelle letterature del periodo, è ormai da tempo stata approfondita: tenuto conto di analoghe esperienze coeve, delle tendenze degli scrittori e delle disposizioni dei lettori, un generale accostamento critico ci permette di individuare tratti comuni senza per questo mortificare l'individualità delle particolari manifestazioni. Siamo ben consapevoli che parlare di raccolte di novelle porta a confrontarsi con un binomio che pone l'accento su un duplice problema di natura critica: da un lato, la novella – voce che in modo complesso si fa progressivamente strada nella coscienza degli autori, prima, e dei lettori, poi – rimanda a un genere letterario che presenta molteplici interferenze con altri microgeneri della narrativa del tempo, ma anche con altre forme di racconto (il *roman cortes*, per

[1] Cfr. A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tip. De Archivos, 1929; J. M. LASPERAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université de Montpellier, 1987; G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella italiana da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996; M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C., 1962; S. NIGRO, *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Bari, Laterza, 1983; W. PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972; M. PICONE, *Il racconto nel Medioevo. Francia, Provenza, Spagna*, Bologna, Il Mulino, 2012; V. ŠKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, prefazione di R. Jakobson, Torino, Einaudi, 1968, pp. 205-229; M. J. VEGA RAMOS, *La teoría de la* Novella *en el siglo XVI: la Poética neoaristotélica ante el* Decameron, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993; «Studi sul Boccaccio», n. 36, vol. 8, 2008.

esempio) e con altri generi in prosa (dialogo, epistola, commedia). Dall'altro, la sua storia è inestricabilmente legata ai modi con cui compare, sia in antologie, raccolte, collezioni, miscellanee, sia in opere non direttamente legate al genere in questione. Sotto l'insegna della novellistica si ritrovano infatti quei racconti brevi che, inclusi in testi di varia tipologia, vengono in essi utilizzati marginalmente o con scopi diversi[2].

Nel suo complesso e articolato percorso in tempi e luoghi diversi, questa modalità narrativa presenta i caratteri che derivano da nuove e consapevoli scelte di poetica, in dialogo con i modelli letterari precedenti, così come da dinamiche sociali inedite che tengono conto di un nuovo pubblico, con una diversa sensibilità, espressione di un'originale visione del cosmo. La novella si presta perciò ad essere un atto rivoluzionario su cui potrà fondarsi la prosa narrativa moderna, dal momento che in essa si sintetizzano vari mondi: saranno il talento e il genio di autori provenienti da epoche e letterature diverse a coglierne le potenzialità e a farne il trampolino di lancio da cui avviare una seria revisione dei generi letterari in voga. Attraverso il filo rosso della beffa, dei rapporti tra città e campagna, della donna, dell'eros e dell'amore, solo per elencare alcune tematiche ricorrenti, troviamo infatti forme narrative che vanno a costituire un patrimonio ampio e variegato, dall'acquisito prestigio letterario, costruito in tempi e spazi diversi, eppure non distanti tra loro. Queste, sinteticamente, le caratteristiche di quelle modalità letterarie di cui la novella sarà un punto di approdo finale: se questi tratti sono infatti presenti nella *narratio brevis* come tendenza, nel processo di trasformazione dei racconti in novella le trame si attualizzano, la narrazione

---

[2] Un contributo fondamentale proviene dai volgarizzamenti e dalle prediche in latino e in volgare. Nel Medioevo, *exempla, fabliaux, lais, legendae, fables e dits* vengono raggruppati a prescindere dall'affinità di contenuto o di forma, sulla base di un unico criterio distintivo: la *brevitas*. Leggiamo così vere e proprie antologie del *narratif bref*, nelle quali il profano confina con il religioso, il serio con il comico, il morale con l'osceno, la poesia con la prosa, in una *coincidentia oppositorum* avente come denominatore comune la tipologia retorica della *narratio brevis*. Nel contesto delle teorie medievali, si tratta di un elemento che serve a formalizzare il testo e che detta le regole compositive fondamentali, nelle quali si uniscono, oltre alla brevità, anche la linearità, la *delectatio* e la *veritas*: l'azione narrativa segue infatti una progressione lineare e la sua principale aspirazione è quella a divertire e intrattenere il pubblico per allontanarlo dalle preoccupazioni dei *negozia* e per proiettarlo nel regno degli *otia* dello spirito. Tutto ciò senza però perdere di vista il senso del racconto, che fa sempre meno riferimento a idealità religiose e morali imposte dall'alto o dall'esterno e tende sempre più a coincidere con le parole stesse che servono all'affabulazione. Ricordiamo infine che già nel *Decameron* la novella è sinonimo di «favole, o parabole o istorie che dire le vogliamo».

tende ad aderire al reale dando rilievo alla parola, attraverso cui si manifesta l'*ingenium* dei protagonisti.

1. Le novelle in epoca barocca

Dinnanzi a un fenomeno estetico e letterario di tale portata, è interessante percorrere il sentiero rappresentato dalle raccolte di novelle, restringendo il campo di indagine a un paese, la Spagna, e a un'epoca, quella aurea: un tempo e uno spazio significativi nella costituzione del genere, che si trova al centro di un crocicchio di strade la cui via maestra è data senza alcun dubbio dalla novellistica italiana e che diventa luogo di un vero e proprio «ingorgo narrativo»[3].

Il contributo spagnolo è segnato da due elementi fondamentali: da un lato, in un'atmosfera cosmopolita in cui cultura scientifica e cultura umanistica sono saldamente intrecciate, la Spagna ha rappresentato per l'Europa la porta d'ingresso dei materiali narrativi provenienti dall'Oriente; dall'altro, il 1613, anno in cui Cervantes pubblica le sue *Novelas ejemplares*, segna la storia di questa esperienza narrativa con modalità e novità pari a quelle rappresentate dal *Decameron*, a cui Cervantes si ispira[4].

Per quanto riguarda il primo aspetto, la mescolanza tra la raffinatezza romanza e la ricchezza tematica araba ed ebraica determina forse i caratteri, nonché la maturità, del racconto ispanico, dato che gli autori mostrano una forte coscienza dei problemi relativi alla sua letterarizzazione, in particolare della problematica legata all'inserimento di narrazioni sciolte all'interno di un'opera unitaria[5]. Troviamo in Spagna esempi in cui la tradizione novellistica s'incammina verso l'unificazione tra l'utile, l'esemplare,

---

[3] S. NIGRO, *Il romanzo barocco della "torre". Luis Vélez de Guevara,* Il diavolo zoppo, *1641*, in *Il romanzo. Lezioni V*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 95-108.

[4] Nel saggio *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Güntert sottolinea il debito di Cervantes nei confronti di Boccaccio, debito che si manifesta innanzitutto nelle dichiarazioni contenute nel *Prólogo al lector*. Cfr. G. GÜNTERT, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, 1993; ID., *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.

[5] Motivo per cui Menéndez Pelayo, sostenitore di un patriottismo o nazionalismo culturale che avrebbe portato allo sviluppo autoctono della *novela* in Spagna, afferma che «*los orígenes más remotos del cuento o novela corta en la literatura española hay que buscarlos en la* Disciplina clericalis, *de Pedro Alfonso, y en los libros de apólogos y narraciones orientales traducidos e imitados en los siglos XIII y XIV*» (M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, op. cit., p. 251).

l'edificante, legato agli *exempla* medievali, e il dilettevole: la *Disciplina clericalis*, il *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*; il *Libro de los estados*; il *Conde Lucanor* di Juan Manuel; il *Calila e Dimna*[6], solo per fare qualche esempio. Queste opere presentano un uso consapevole della prosa e il ricorso alla cornice: il racconto, prodotto autonomo e di alta qualità artistica, ha come obiettivo primario il gusto per la narrazione, mentre il bisogno di organizzare le storie all'interno di una cornice, di strutturare il materiale narrativo secondo modalità che influenzeranno poi profondamente l'evoluzione della *narratio brevis*, dipende dalla presenza di una dimensione autoriale, in cui il patrimonio narrativo ereditato dal passato viene sottoposto e inserito in una cornice che è essa stessa un racconto, una storia portante sulla quale si innestano altre storie aventi la funzione sia di provare l'assunto principale di questa, sia di risolvere le varie tematiche ad essa allacciate.

Le novelle sono perciò subordinate alla cornice, vengono scelte in funzione di essa ed orientate verso un particolare tipo di persuasione retorica, che mira alla *veritas* concreta del racconto, non certo a una morale astratta, portata avanti con consapevolezza dall'autore. È così che prende avvio il processo di problematizzazione del racconto, oggetto di riflessione in autori che vengono fortemente influenzati dalla novellistica italiana, che in Spagna ha una fortunata circolazione, insieme a opere contraddistinte da elementi didattici, satirici, pastorali, bizantini e picareschi: tutte componenti che fanno delle raccolte ispaniche un prodotto originale, con una struttura formale e semantica destinata ad essere consumata da un pubblico sempre più ampio[7].

[6] Tradotto dall'arabo nell'ambiente della corte di Alfonso X, il testo presenta una struttura complessa, con un prologo e un'introduzione che illustrano l'intento didattico del libro, a cui seguono sedici capitoli nei quali il medico-filosofo Berzebuey cerca di curare lo spirito umano servendosi di racconti tratti dal mondo animale.

[7] Nel suo studio sulla *novela corta*, Pabst sottolinea la prossimità e la vicinanza tra commedie e novelle nei Secoli d'Oro, non solo a livello diegetico, ma soprattutto nella coscienza di autori e lettori. In particolare, secondo lo studioso, le novelle permettono una libertà espressiva mantenendo aperte le frontiere tra la narrazione e il dialogo, commedia ed epica (W. PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* cit.). Ricordiamo inoltre che in Spagna riscuote un notevole successo la traduzione dell'*Asino d'oro* di Apuleio, realizzata da Cortegana. Come afferma Guarino, «*haciendo del protagonista metáfora del libro mismo, Cortegana presenta al lector su traducción como un proceso de domesticación, de adaptación a un nuevo contexto. En este sentido, él hace todo los esfuerzos posibles para acercar el lector a los objetos, a las costumbres, a los ambientes de la época clásica*. [...] *Desde el punto de vista literario, es significativo que al momento de comentar la fábula de Amor y Psiquis Cortegana traduzca la "***bella fabella***" del original como*

Alla crescente richiesta, da parte dei lettori, di un prodotto di evasione e di consumo risponde, nel Seicento spagnolo, un nutrito gruppo di scrittori che, sull'esempio delle *Novelas ejemplares* cervantine e nonostante la proibizione di stampa da parte della Junta de Reformación tra il 1625 e il 1627, dà vita a un *corpus* variegato e interessante. Secondo la stima di Laspéras[8], vengono pubblicate in Spagna non meno di duecentocinque raccolte di novelle, senza considerare le collezioni di *exempla* e facezie, entro il 1640, considerata tradizionalmente la data che segnerebbe l'inizio del declino del genere[9].

A che cosa è dovuto tutto questo successo? «*El auge* – afferma P. Ruiz Pérez – *correspondía a una forma de narración caracterizada por la extensión reducida, la frecuencia de la agrupación en colecciones y un ambiente urbano en el que se mezcalban residuos caballerescos-cortesanos con una presencia constante de la picaresca, más como factor de ambientación o repositorio de argumentos que como verdadero género en los límites de los modelos canónicos*»[10]. I lettori del tempo hanno a disposizione una modalità narrativa la cui formula consente la varietà entro schemi riconosciuti e riconoscibili. Non solo. Alla raccolta cervantina si rifaranno necessariamente coloro che, dopo il 1613, scriveranno novelle, trovando in quest'opera il testo fondativo di una nuova stagione novellistica, quella dei Secoli d'Oro, con punte di elevata caratterizzazione e connotazione iberica[11]. Allo stesso tempo, la novellistica

---

***bella novela**. Es cierto que la palabra "novela" venía utilizándose en castellano al menos desde el* Siervo libre de amor (Aquí acaba la novella, *se titula su capítulo final*) *pero también hay que recordar que a lo largo de todo el siglo XVI queda envuelta en un halo de sospecha y que habrá que esperar al 1613 de las* Novelas cervantinas (*en todo caso* Ejemplares) *para que el término pueda encabezar una obra original española*» (A. GUARINO, *Las huellas del asno. Presencia de Apuleyo en la narrativa española del siglo XVI*, in *Modelli, Memorie, Riscritture*, Atti del Convegno Internazionale, Napoli-Cassino, 10-12 maggio 2000, a cura di G. Grilli, Napoli, IUO, 2001, pp. 43-59).

[8] J. M. LASPERAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or* cit., pp. 21-24.

[9] Secondo González de Amezúa, il 1640 è il limite temporale con il quale far coincidere la fine della produzione novellistica spagnola e il declino politico ed economico della Spagna. Cfr. A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Formación y elementos de la novela cortesana* cit., p. 95.

[10] P. RUIZ PÉREZ, *Historia de la literatura española. El siglo del arte nuevo*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 267.

[11] Basti citare qualche titolo: *Tarde entretenidas* (1626), *Jornadas alegres* (1626) di Castillo Solórzano; *Casa del placer honesto* (1624) di Salas Barbadillo; *Doze novelas morales* (1620) di Agreda y Vargas; *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624) di Juan de Piña; *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) di M. de Zayas y Sotomayor; *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1624) di J. Pérez de Montalbán (cfr. a questo proposito il capitolo *Narrativa corta, picaresca y costumbrismo*, a cura di P. Ruiz Pérez, in

italiana circola per le vie più diramate delle traduzioni: sebbene il *Decameron* venga inserito nell'*Index librorum prohibitorum* del 1559, promulgato dal Sant'Uffizio durante il pontificato di Paolo IV, e anche se dal 1564 il testo non sarà più stampabile né commerciabile, la moda dei novellieri non sarà compromessa in Spagna, grazie alla circolazione dei racconti di Bandello, Giraldi Cinzio, Sacchetti, Straparola, Sercambi.

Nonostante la *novela* non si sia ancora liberata del tutto dalla taccia di genere letterario inferiore, al pari di *maraña* o *patraña*, identificandosi poi con la produzione e la fortuna della novellistica italiana quanto basta per presentarsi a segno di scandalo, il successo è garantito da vari fattori: la realtà presentata al lettore secondo le regole della verosimiglianza; l'essenza di una forma narrativa caratterizzata dalla *brevitas*, che combina in una varietà quasi infinita un materiale narrativo poco originale e ridondante ma riorganizzato in una struttura testuale che mira al piacere del racconto, sono solo alcune delle caratteristiche di una struttura formale e semantica che va incontro ai gusti del pubblico, per una letteratura che si fa progressivamente "di consumo", di massa, nella quale gli ambienti descritti, i sentimenti e le avventure narrati convergono nel provocare l'*admiratio* secondo una tecnica, quella della persuasione, che intende commuovere il pubblico, colpire, risvegliare e muovere gli affetti e gli animi. Solo impressionando e meravigliando il destinatario dell'opera d'arte, sia essa una novella, un quadro o uno spettacolo teatrale, si riesce a trascinare l'individuo mettendone in moto la volontà: al *docere-delectare* si unisce perciò il *movere* come finalità da raggiungere per far presa sull'uomo e sulla sua coscienza[12].

Ancora Laspéras indica gli anni 1493-1637 come la finestra temporale che rappresenta lo spazio sociale e ideologico della produzione novellistica spagnola: uno spazio relativamente stabile «*dans ses grandes lignes de forces, dominé qu'il est par cette 'culture dirigée' dont les conclusions tridentines sont l'émergence la plus spectaculaire*»[13]. Anziché soffermarsi sugli aspetti teorici che contraddistinguono un'architettura narrativa *in fieri*, Laspéras propone però di approfondire i rapporti e le

---

Historia de la literatura española. El siglo del arte nuevo cit., pp. 266-287).

[12] Cfr. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco. Análisis de una estrucutra histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

[13] J. M. LASPERAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or* cit., p. 23.

relazioni che si stabiliscono in quegli anni tra i testi e la loro codificazione per individuare un codice di riferimento che è sociale e morale, poiché mette l'accento sul dibattito post-tridentino del matrimonio e dell'amore coniugale, ma che allo stesso tempo diventa letterario, grazie alla riflessione teorica e alle scelte di poetica che molti autori esplicitano nelle pagine che aprono i loro testi. L'attenzione si sposta così su una diversità di forme, su un vasto arco di soluzioni strutturali che vanno dalle novelle incentrate su una vicenda semplice, lineare e unitaria, a quelle invece che presentano un intreccio complicato e articolato, formato da vari episodi: in questo modo, sia che la novella diventi l'esplicitazione di un unico caso, sia che si presenti come un'accumulazione di casi diversi, viene costruita come spazio narrativo nel quale dare rilievo al gusto per il racconto, nel quale provare e sperimentare un nuovo modo di narrare che tenga conto del principio di verosimiglianza. Con questo tipo di approccio, in Spagna assume un nuovo valore il concetto di "esemplarità", con cui dobbiamo fare i conti in modo inedito e originale dal 1613 in poi grazie al contributo di Cervantes: un concetto solo in apparenza religioso e morale e che è invece in realtà assolutamente estetico e letterario, frutto del *prodesse ac delectare*, o del *deleitar y aprovechar* che impregna tutta la prosa del Seicento spagnolo[14].

Nel *Prologo* alla raccolta, Cervantes afferma con orgoglio: «*yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas estranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa*»[15]. E aggiunge: «*Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras,*

---

[14] Le *Novelas ejemplares* ebbero un immediato successo editoriale: basta ricordare che a dieci mesi dalla prima apparizione veniva pubblicata la quarta edizione e che alla fine del secolo si potevano contare, tra edizioni, ristampe e pubblicazioni pirata, ventitré edizioni. Altrettanto importanti furono le traduzioni effettuate in italiano e in francese, e pubblicate negli anni immediatamente successivi alla prima edizione del 1613. Molto interessante da questo punto di vista il lavoro realizzato da D. Pini e da C. Castillo Peña: cfr. http://cervantes.cab.unipd.it/nosoloquijote/home.jsp?lingua=es.

[15] M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, a cura di J. García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 52: «M'induco a credere di essere il primo ad aver novellato in lingua castigliana: infatti, le molte novelle che in questa lingua sono state pubblicate, sono tutte tradotte da lingue straniere, mentre queste son proprio mie, non imitate né rubate; le ha generate il mio ingegno, le ha partorite la mia penna e ora stanno crescendo nelle braccia della stampa» (M. DE CERVANTES, *Novelle esemplari*, introduzione di G. Morelli, cura e traduzione di C. Berna, Roma, Newton & Compton, 2002, p. 18).

no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí»[16]. Si tratta di dichiarazioni programmatiche che indicano la sua alta coscienza artistica e letteraria: elaborando una sua «*art nouveau de faire des nouvelles*»[17], riprende motivi tradizionali, situazioni narrative consolidate, per raccogliere nelle sue dodici *novelas ejemplares* storie d'amore e di matrimoni, gelosie e desideri, rapimenti, duelli, fughe, travestimenti e riconoscimenti, tempeste e naufragi, così come episodi filtrati sul tessuto sociale dell'ormai decadente impero asburgico, quali per esempio quelli legati alla malavita sivigliana. Sono dodici storie di «finzioni sperimentali, che esplorano sistematicamente le vie della creazione romanzesca»[18]; e, se nel Medioevo si legittimavano le storie presentandole come *exempla*, Cervantes, nel clima spirituale della Controriforma, attenta al potere di persuasione della letteratura, eleva l'esemplarità delle sue novelle rendendole non un modello morale, bensì un esempio di scrittura: offre al suo lettore un ventaglio di casi che mostrano la realtà con i suoi compromessi e le sue menzogne, con la sua parte di caso e di necessità, in cui l'esemplarità coesiste con il racconto stesso, diventa sperimentalismo e si affianca alla convinzione, convenzionale ma anche personale, che i racconti debbano assoggettarsi ai canoni dell'*eutrapelia*, cioè distrarre piacevolmente con moderazione e onestà.

Le *Novelas ejemplares* presentano una molteplicità di storie, diverse e diversamente significanti, che non costituiscono né un'antologia né una miscellanea e che non sono raccolte entro una cornice; ciò nonostante, hanno i tratti del lavoro compiuto, costituito secondo un disegno predeterminato ed esemplato sulla misura del più illustre modello della tradizione novellistica italiana[19]: con un titolo di questo tipo, in cui l'aggettivo si

---

[16] *Ibidem*. «Ho dato loro il nome di "esemplari" e infatti, se guardi con attenzione, vedrai che non ve n'è neppure una dalla quale non si possa trarre un esempio utile; e se non fosse per il timore di dilungare questo argomento, forse ti mostrerei il gustoso e onesto frutto che si potrebbe ricavare sia dal loro insieme, sia da ciascuna presa per sé» (M. DE CERVANTES, *Novelle esemplari*, op. cit., p. 18).
[17] Cfr. J. M. LASPERAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or* cit., pp. 177-183.
[18] J. CANAVAGGIO, *Cervantes*, Roma, Lucarini editore, 1988, p. 265.
[19] Cfr. a questo proposito, tra gli altri, J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las* Novelas ejemplares, Madrid, Gredos, 1962; RUTH EL SAFFAR, *Novel to romance: a study of Cervantes's* Novelas ejemplares, Baltimore, J.

salda ossimoricamente al sostantivo, Cervantes propone ai suoi lettori un genere rinnovato, ammesso e rifondato teoricamente. Le *Novelas ejemplares* daranno perciò una virata decisiva alla produzione novellistica spagnola – e non solo –: grazie alle parole contenute nel *Prologo*, l'opera si professa come un libro di racconti nuovi, di novità, di *novelas* appunto, mettendosi in questo modo al riparo dalla condanna dei dotti contro il genere frivolo e volgare, su cui in Spagna non si erano risparmiati i più autorevoli intellettuali dell'epoca, e rileggendo allo stesso tempo la novellistica italiana, che aveva ormai fama di segno di scandalo per la sua divertita licenziosità e, soprattutto, per le sue irreligiosità e trasgressività.

3. Un novelliere minore: Gonzalo de Céspedes y Meneses

Si inserisce in questo "laboratorio di scrittura" un autore oggi relegato ai margini delle attenzioni critiche, e che godette invece di una certa fama tra i suoi contemporanei: si tratta di Gonzalo de Céspedes y Meneses (Talavera de la Reina, 1585-Madrid, 1638), autore di una raccolta di novelle dal titolo *Historias peregrinas y ejemplares*, pubblicata nel 1623 a Zaragoza. Si tratta di sei novelle ambientate in altrettante città spagnole, descritte sia storicamente sia da un punto di vista paesaggistico, scenario privilegiato in cui ambientare altrettante storie urbane, con protagonisti nobili e ricchi coinvolti in feste, amori e avventure belliche in una società basata sulla legge dell'onore: una raccolta che, come vedremo, deve molto alle *Novelas ejemplares* cervantine, ma anche ai novellieri italiani.

Céspedes y Meneses, personaggio dalla vita avventurosa, autore di opere di natura narrativa e storiografica[20], è infatti una voce interessante in quanto espressione del suo

---

Hopkins University Press, 1974; A. REY HAZAS, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, Col. Thema, 2003; J. BLASCO, *Cervantes, raro inventor*¸ Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005; G. GÜNTERT, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, op. cit.

[20] Sulla produzione di Céspedes y Meneses e per un breve profilo biografico, cfr. i miei precedenti lavori: *Introduzione* a G. DE CÉSPEDES Y MENESES, *Alterna fortuna del soldato Píndaro*, a cura di G. Fiordaliso, Pisa, ETS, 2011; *Una vita oltre la picaresca: il viaggio e le* peregrinaciones *del soldato Píndaro in Italia in* Varia fortuna del soldado Píndaro *di Gonzalo de Céspedes y Meneses*, in *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni tra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di V. Nider, Trento, Università degli studi di Trento, 2012, pp. 431-447; Varia fortuna del Soldado Píndaro *di Gonzalo de Céspedes y Meneses: un*

tempo, rappresentante di una realtà letteraria legata all'autentica euforia di scrittura e lettura che caratterizza la letteratura aurea[21]: i suoi testi, frutto della penna di uno scrittore che ha saputo far propria un'esperienza artistica tesa, nel complesso, ad accontentare i gusti di un pubblico sempre più vasto, presentano una serie di aspetti, temi, modelli che i grandi autori del suo tempo – Cervantes, Alemán, Lope de Vega, Quevedo – hanno saputo rielaborare creando veri e propri capolavori, e che riscontriamo però anche in un nutrito numero di autori secondari, poco conosciuti nell'attualità ma che, nel variegato panorama letterario secentesco, sono sicuramente degni di attenzione in quanto protagonisti di una tendenza, tutta barocca, di crescente creatività[22].

Le *Historias peregrinas y ejemplares con el origen, fundamentos y excelencias de España y ciudades adonde sucedieron* sono il frutto dell'interesse di Céspedes y Meneses per la realtà del suo tempo, ricreata e raccontata nella finzione. Come afferma Scudieri Ruggieri, la raccolta risente dell'influenza dei novellieri in voga all'epoca, tra cui, oltre a Boccaccio, Guicciardini, Straparola, Bandello, Giraldi Cinzio: «testimonia la contrazione dell'ampio romanzo d'avventure nella brevità intensa della novella cortese; e ciò anche sull'esempio, possiamo credere, della novella italiana ora naturalmente sottoposta a un processo di selezione e depurazione»[23]. Il debito è però forte anche nei confronti di Cervantes, la cui influenza è evidente ed esplicita fin dal titolo[24]: nel *Prologo* che apre la seconda parte della sua prima opera, *Poema trágico del*

---

incrocio di modelli narrativi, in *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I, *Letteratura*, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci, Collana Labirinti n. 152, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2013, pp. 211-226 (http://eprints.biblio.unitn.it/4259/).

[21] Cfr. B. RIPOLL, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1991, in particolare le pp. 13-18; J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco. Análisis de una estrucutra histórica*, op. cit.

[22] Cfr. F. LÓPEZ ESTRADA, *Variedades de la ficción novelesca*, in *Historia y crítica de la lietratura española*, vol. II, a cura di F. Rico, Barcelona, Ed. Crítica, 1984, pp. 271-279, cit. a p. 271.

[23] J. SCUDIERI RUGGIERI, *Céspedes y Meneses narratore*, in «Anales de la Universidad de Murcia», XVII, 1958, pp. 33-87.

[24] Cfr. a questo proposito il mio lavoro dal titolo: *Gonzalo de Céspedes y Meneses entre imitación y experimentación*, in *Las* Novelas ejemplares *en su IV Centenario*, *Actas del Congreso Internacional en honor de Aldo Ruffinatto*, Turín, 5-7 de marzo de 2013, n. 14 di «Artifara», 2013 (http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/index).

español Gerardo y desengaño del amor lascivo, l'autore aveva annunciato di voler pubblicare una dozzina di racconti di «*admirables y peregrinos casos que por sucedidos en nuestra patria parecerán tan maravillosos como notables en su disposición y novedad*»[25]. Nella dedica alle *Historias peregrinas y ejemplares*, Céspedes y Meneses si rivolge al suo «*lector discreto*» ricordando quella promessa: «*doce historias te prometí en mi* Gerardo *y otras tantas diera hoy a la emprenta*»[26]. Esplicita poi il suo proposito: «*dibujarte el alma de la historia, su verdad efectiva, y tan calificada como la oí a personas de crédito, si bien en el cumplirlo corra peligro el mío*»[27]. Le novelle pubblicate saranno in realtà solo sei, nelle quali *historia* e *verdad* sono parole-chiave, denominatore comune per esemplificare l'unione e la relazione tra realtà e finzione attraverso l'invenzione di fatti verosimili, stratagemma col quale proporre una fusione tra storia e letteratura.

Come nelle *Novelas ejemplares* cervantine, non c'è cornice, sostituita dall'apologia di sei città spagnole, descritte in una sezione preliminare dal titolo *Breve resumen de las Excelencias y antigüedad de España, teatro digno de estas Peregrinas historias*: in questa parte, l'autore mette in relazione «*tales acaecimientos peregrinos*» e «*sus discursos*» che, narrati con uno stile ricercato, potrebbero «*competir con los de Aquiles Tacio, del cantado Heliodoro, o con los ingeniosos y sutiles del divino Ariosto*»[28].

Ogni *historia* è inoltre preceduta da un capitolo sulla *Origen, fundamento y antigüedad* della città che si presta come scenario, ovvero, non a caso, Zaragoza, Siviglia, Cordova, Toledo, Lisbona e Madrid. Ogni città diventa teatro della *historia*,

---

[25] G. DE CÉSPEDES Y MENESES, *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, ed. di Caytano Rosell, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1946, p. 120: 'casi degni di ammirazione e peregrini che, poiché sono avvenuti nella nostra patria, sembreranno tanto meravigliosi quanto eccezionali per modo e novità' (la traduzione è mia).

[26] G. DE CÉSPEDES Y MENESES, *Historias peregrinas y ejemplares*, ed. di Y. Fonquerne, Madrid, Castalia, 1969, p. 59: 'dodici storie ti promisi nel mio *Gerardo* ed altrettante ne pubblico oggi' (la traduzione è mia). Tutte le citazioni faranno riferimento a questa edizione.

[27] *Ibidem*: 'disegnarti l'anima della storia, la sua effettiva realtà, tanto qualificata così come l'ho udita da persone degne di fiducia, sebbene compierlo metta la mia in pericolo' (la traduzione è mia).

[28] *Ibidem*: 'competere con quelli di Achille Tazio, del cantato Eliodoro, o con quelli ingegnosi e fini del divino Ariosto' (la traduzione è mia). I riferimenti e i richiami intertestuali sono tutt'altro che casuali e rimandano, ancora una volta, alle dichiarazioni programmatiche espresse da Cervantes nel *Prologo* alle sue *Novelas ejemplares*, là dove afferma che «*tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los* Trabajos de Persiles, *libro que se atreve a competir con Heliodoro*» (pp. 52-53).

ma non solo: *El buen celo premiado, El desdén del Alameda, La constante cordobesa, Pachecos y Palomeques, Sucesos trágicos de don Enrique de Silva* e *Los dos Mendozas* sono i titoli di queste sei novelle, avventure amorose grazie alle quali lo scrittore, imitando Cervantes e la novella italiana, lega la cronaca alla corografia, creando una cornice che unisce materiale storico verosimile all'invenzione e alla finzione. In una costruzione che Cros ha definito «a stella»[29], a causa dei fili che le descrizioni topografiche intrecciano col quadro apologetico generale della Spagna, Céspedes y Meneses fa dell'encomio geografico un vincolo tra i racconti, ambientati in epoche più o meno lontane dal presente della narrazione. Ogni novella è infatti facilmente databile: la prima è ambientata a Zaragoza nel 1589; con la seconda, ci troviamo durante il regno di Filippo II; siamo a Cordova nel 1520; a Toledo nel 1521 e a Lisbona e Madrid durante il regno di Carlo V. Non mancano inoltre personaggi storici, a cui si allude o che intervengono nell'azione narrata: il duca d'Alba, Filippo II, il duca di Medinasidonia, solo per fare qualche esempio. I luoghi non sono solo quelli spagnoli, dato che le avventure dei protagonisti escono dai confini del paese toccando l'Italia, le Fiandre – mete consuete nella letteratura del tempo –, e diventano il pretesto per includere storie urbane, i cui temi sono legati all'amore: l'ambiente urbano è infatti non solo scenario, ma vero e proprio protagonista della materia narrata, con la quale Céspedes y Meneses può esaltare la grandezza urbanistica, economica e demografica della Spagna del tempo, cantandone l'incomparabile animazione e la ricchezza della popolazione.

Facciamo un breve riferimento alle trame delle sei novelle prima di entrare nella peculiarità della raccolta, frutto dell'originalità di un autore mosso dall'intenzione di lasciare un segno come narratore e come storico. La prima, *El buen celo premiado*, è la più complessa in quanto costruita su un duplice livello narrativo: Federico, mascherato da frate perché inseguito dalla giustizia, è infatti l'eroe dell'episodio che serve da cornice al racconto centrale della novella, ovvero la storia d'amore tra don Félix e doña

[29] E. CROS, *Protée et le gueux: Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967.

Elena, traditi dall'infedele servo Fulgencio, testimone e quindi narratore intradiegetico dell'intreccio. Protagonista della seconda novella è invece la Siviglia ricca e cosmopolita della seconda metà del '500, nella quale sono ambientate due storie parallele: da un lato, le tese e problematiche relazioni familiari tra don Pedro e il suo fratello minore, don Sancho; dall'altro, la violenza subita da parte della bella Floriana da don Sancho stesso, motivo presente in una delle *Novelas ejemplares* di Cervantes, *La fuerza de la sangre*. Il matrimonio con colui che le ha tolto l'onore garantisce il finale felice, dopo una serie di avventure che culminano nell'agnizione, associata ad un'analessi nella quale Floriana ricorda a don Sancho il suo peccato presentandogli suo figlio. Nella terza novella, ambientata a Cordova, doña Elvira, una ragazza povera ma di nobili natali, viene corteggiata da don Diego, ricco cavaliere già sposato. Nonostante le resistenze della dama, la passione amorosa di don Diego non si placa e sarà premiata nel finale, quando il giovane, rimasto vedovo, potrà finalmente rendere pubblico il proprio amore per Elvira, che accetterà così di sposarlo. *Pachecos y Palomeques* è la storia di due famiglie rivali che vivono a Toledo: l'intreccio è costruito attraverso le peripezie amorose di due amanti appartenenti alle due famiglie nemiche, esplicito richiamo alla novella del Bandello. Nella Lisbona spagnola andiamo a conoscere invece i *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*, che presenta molti degli ingredienti tipici del romanzo bizantino: tempeste, naufragi, fughe e travestimenti arricchiscono una trama in cui ancora una volta si raccontano le vicende amorose di un nobile, innamorato della bella doña Leonor. È l'unica novella dal finale tragico. *Los dos Mendozas* racconta infine le vicende di due fratelli che decidono di trasferirsi a corte: in questa novella assume un valore importante l'elemento soprannaturale, dato che una figura fantomatica annuncia l'imminente pericolo in cui si troverà Diego, innamorato della giovane Ippolita. Dopo una serie di avventure, il matrimonio sarà garanzia del finale felice[30].

[30] I richiami alle *Novelas ejemplares* sono evidenti anche nella costruzione dell'intreccio. Queste le corrispondenze tra le *Historias peregrinas* e la raccolta cervantina: *El buen celo premiado-El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*; *El desdén del Alameda-La fuerza de la sangre*; *La constante cordobesa-El amante liberal* e *La ilustre fregona*; *Pachecos y Palomeques-Las dos doncellas*; *Sucesos trágicos de don*

Questa rapida e parziale sintesi permette di soffermarci su due aspetti, che sono due tratti distintivi della raccolta: per prima cosa, la materia narrata è data come credibile e verificabile perché garantita dagli interventi del narratore, che commenta, guida, si rivolge al lettore, chiamato in causa non solo in quanto destinatario del racconto, ma soprattutto in virtù della sua funzione di testimone. Non si tratta perciò solo di compiacerlo e di attirare la sua attenzione: la prima persona narrativa, che non coincide mai con uno dei personaggi, tiene le fila della narrazione caratterizzando in modo tutt'altro che neutro l'enunciazione, di cui si prende cura servendosi di tutti i mezzi che conosce e di cui dispone, appresi dai modelli italiani e cervantini. I suoi interventi sono frequenti: in alcuni casi, di natura retorica, con cui scandire il ritmo del racconto; in altri, parentesi con cui commentare i fatti narrati, alternando così *consejas* a *consejos*[31]. Se da un lato prevalgono i verbi dichiarativi, con cui il narratore introduce il discorso – *pienso*, *digo*, *sé*, *diré*, *dudo*, *puedo afirmar*, *sospecho*, *creo*, *tengo por cierto*, e altri ancora –, dall'altro il richiamo al lettore è costante: come afferma Moner, si tratta di «*autant de chevilles qui émaillent le récit et témoignent de ce parti-pris du narrateur de se produire à l'avant-scène d'où il n'hesite pas à apostropher les personnages ou à interpeller le lecteur*»[32].

Nella novella *La constante cordobesa*, per esempio, leggiamo:

Y así no pienso yo que debe aquella generosa ciudad a ningún hijo suyo más honrosas hazañas en su provecho ni mayores servicios en su defensa que a los de aquestas casas referidas, de quien si me fuera lícito contarlas fácilmente desempeñara mi verdad su crédito. Pero aunque se alargue el suceso, ya que no las mayores, diré, entre tantas, dos, en que, supuesto que voy a realzar y engrandecer más convenientemente el héroe principal de esta historia habrá de suplírseme su breve dilación; fuera de que también apetecerá el curioso saber con gusto, con la antiguedad y excelencia de sus claros ascendientes de don Diego, la causa original y tan decantada en España de haberse llamado Campo de la Verdad aquel llano extendido que tiene su ciudad pasado el puente. [...] *Y así, por escribir solamente lo importante al intento, diré...* (pp. 166-167; 173)[33].

Enrique de Silva-La española inglesa; *Los dos Mendozas-Las dos doncellas* e *La española inglesa*. Cfr. a questo proposito il mio lavoro: *Gonzalo de Céspedes y Meneses entre imitación y experimentación*, in *Las* Novelas ejemplares *en su IV Centenario* cit.

[31] Cfr. F. RICO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

[32] M. MONER, *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, p. 94.

[33] 'E quindi non penso che quella generosa città debba a nessuno dei suoi figli imprese più onorate a suo vantaggio né servigi maggiori in sua difesa di quelli che si riferiscono a queste famiglie, i cui casi mi è lecito raccontare, mostrando facilmente la mia verità il loro credito. Ma, sebbene si allunghi il racconto, riferirò non i

Altro esempio è il VI capitolo della *Constante cordobesa*, in cui il narratore interrompe il racconto per inserire una serie di commenti relativi alla decisione di Elvira che, per salvaguardare il suo onore, sceglie di allontanarsi da don Diego. Ci troviamo davanti a varie interrogazioni retoriche con cui il narratore sollecita l'attenzione del lettore: «*¿Quién, pues, en este punto, supiera ponderar la locura y el furor que se apoderó de este perdido mozo? ¿Quién el sangriento ánimo con que se puso en términos de quitarse la vida?* [...] *De mí puedo afirmar que no me atrevo; y así sólo diré que fue no poca suerte el haber escapado sin lesión de sus manos*» (p. 185)[34].

In altri casi, il narratore gioca con il suo lettore o con i personaggi delle novelle, come avviene per esempio in un passo tratto da *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*: «*Ya yo estoy esperando en don Enrique si el verse con tan nuevo estado y sin remedio las cosas de su prima le obligan a desengañarla, le fuerzan a declararse con ella*» (p. 305). È frequente il passaggio dal passato remoto al passato prossimo o al presente, per prendere le distanze dal racconto e commentare i fatti narrati dal presente della narrazione.

Altra caratteristica che merita di essere considerata è l'argomento amoroso: tutte le novelle presentano casi d'amore più o meno felici o fortunati. Seguendo l'esempio della *novela cortesana* spagnola, della *novela bizantina* e guardando ai novellieri italiani, Céspedes y Meneses riflette sulla natura umana attraverso l'esperienza amorosa: ma di che tipo di amore si tratta?

Siamo di fronte a un ampio ventaglio di possibilità: è amore coniugale (*El buen celo premiado*), extraconiugale (*La constante cordobesa*), o prematrimoniale (*Pachecos y*

---

principali bensì, tra tanti, due, con i quali posso evidenziare e lodare in modo più adeguato l'eroe di questa storia; oltre al fatto che al lettore curioso piacerà sapere, insieme alle origini ed eccellenze degli illustri antenati di don Diego, la causa originale e tanto decantata in Spagna del nome del cosiddetto Campo della Verità, riferito a quella piana estesa che si trova oltre il ponte della città. [...] E quindi, volendo scrivere solo ciò che serve al mio intento, dirò…' (la traduzione è mia).

[34] 'Chi, a questo punto, saprebbe ponderare la follia e la furia che s'impossessarono di quel perduto giovane? Chi l'animo violento con cui fu quasi sul punto di togliersi la vita? [...] Per quanto mi riguarda, posso dire che non mi azzardo; e quindi dirò solo che non fu poca la fortuna di essere fuggito incolume dalle sue mani' (la traduzione è mia).

Palomeques, *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*, *Los dos Mendozas*); ostacolato e poi premiato (*Pachecos y Palomeques*, *Los dos Mendozas*), è un'esperienza che si inserisce in un quadro di convinzioni e convenzioni ideologiche, nonché di valori sociali che mettono in risalto l'onore, fondamentale nella società secentesca. L'amore può unirsi alla violenza (*El desdén del Alameda*, *Pachecos y Palomeques*, *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*, *Los dos Mendozas*), sempre presente nelle lotte e negli intrighi cortigiani. Ci sono dunque duelli, fughe, agguati, travestimenti e cambi di identità, con conseguenti agnizioni perché, ci ricorda Conrieri,

> sotto l'ammanto decoroso, formalistico, pretenziosamente aristocratico – testimoniato dalle galanterie preziose e ricercate dei discorsi e delle lettere dei personaggi, dallo sfarzo di abitazioni, addobbi, consuetudini di vita che a essi appartengono – la società secentesca rivela un altro volto, quello violento e rissoso, fatto di arroganza, di pronte accensioni dalle tragiche conseguenze per futili motivi, di quotidiane intimidazioni e sopraffazioni[35].

L'amore offre perciò un'ampia gamma di possibilità narrative e si presta ad attualizzare il principio ciceroniano dell'*otium cum dignitate*. Ma l'amore è anche il pretesto per esprimere le proprie idee sulla natura umana, e in particolare su quella femminile, continuamente esposta ai venti delle passioni. Se nelle altre due opere narrative di Céspedes y Meneses le figure femminili sono portatrici di vizi e di difetti più che di virtù, ci sono, nelle pagine di queste *historias*, eroine che si presentano come personaggi forti e determinati, come Floriana (*El desdén del Alameda*), Elvira (*La constante cordobesa*), Juana (*Pachecos y Palomeques*): tutt'altro che succubi delle regole e delle leggi familiari, sono giovani dame, belle e di alto rango sociale, di cui si approfondisce la componente psicologica e che sanno indirizzare gli eventi dove meglio credono. Oggetto delle attenzioni dei *galanes*, alcune di loro mostrano tratti maschili, come la bella Juana (*Pachecos y Palomeques*) che, per difendere il suo amato don Lope dall'attacco dei suoi due fratelli, si traveste e si arma da cavaliere; tenace e determinata

---

[35] D. CONRIERI, *Introduzione* a *Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento*, a cura di D. Conrieri, Milano, Garzanti, 1982, pp. VII-LXII, cit. a p. XXIV.

è anche Elvira (*La constante cordobesa*), la protagonista di cui si approfondisce forse maggiormente la psicologia, mentre in *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva* la giovane Clara muore per amore[36]. Ci sono poi delle costanti che si cristallizzano in *topoi* fortunatissimi, quali l'innamoramento al primo sguardo, la bellezza della donna, il dubbio sulla fedeltà o l'infedeltà dell'amante, la presenza e il ruolo dell'autorità paterna nelle scelte coniugali ecc.

Insomma: nella maggior parte dei casi, tutto è bene quel che finisce bene. L'amore viene utilizzato per presentare situazioni nelle quali i personaggi vengono messi alla prova, avendo così la possibilità di mostrare le proprie qualità: non si tratta di eventi ordinari e di persone qualunque, ma di esperienze estreme nelle quali l'onore, il coraggio, il valore contraddistinguono i vari eroi, protagonisti così di storie *peregrinas y ejemplares*. A uomini eccezionali corrispondono storie eccezionali ambientate in luoghi altrettanto eccezionali, *historias* distinguibili tra loro per il grado di verità referenziale e di inverosimiglianza ornamentale. Le loro alterne fortune appariranno tanto più esemplari quanto più saranno in grado di perturbare e muovere gli animi, di suscitare curiosità e coinvolgimenti emotivi, attraverso la narrazione di casi verosimilmente costruiti mescolando la storia e la finzione: per questo motivo, la

[36] Il mistero caratterizza molti episodi: l'ambientazione notturna, il travestimento, la campagna deserta al di là delle mura cittadine sono i tratti con cui creare un'atmosfera di solitudine, incertezza, in alcuni casi di terrore. La morte, sempre presente nelle opere di Céspedes y Meneses, che non si esime dal descrivere cadaveri o corpi feriti e moribondi, è strettamente legata all'esperienza amorosa, dato che ogni storia può realizzarsi solo a costo della vita. Restando saldamente legato alla tradizione, Céspedes y Meneses scrive quindi un'opera in cui non mancano riferimenti al mondo soprannaturale. *La constante cordobesa* presenta un episodio simile all'epilogo di *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, a dimostrazione che l'evento evidentemente circolava ed era conosciuto dal pubblico e dagli autori del tempo: l'ombra del padre della donna compare in chiesa e ammonisce don Diego circa il suo illecito amore, minacciandolo di castigo divino se non cambierà vita. Don Diego non è però uno dei tanti don Juan che deve essere punito: diffusasi la notizia della sua morte dopo questo impressionante episodio, sua moglie dà alla luce un bambino e muore, circostanza che permette al giovane vedovo di unirsi in matrimonio con la dama amata e desiderata. In *Los dos Mendozas* invece il momento soprannaturale ha una rilevanza ancor più decisiva. Compare infatti una sorta di fantasma annunciando al protagonista un pericolo imminente; si rivelerà essere lo spirito di Ignacio Ortensio, il servo che il padre dei fratelli Mendoza aveva fatto uccidere perché sospettato di aver rivelato alla moglie i suoi amori extraconiugali. L'apparizione porterà a scoprire una verità alquanto complicata: Leonarda, promessa sposa di uno dei Mendoza, è in realtà loro sorellastra, nata da una delle relazioni extraconiugali del padre; Ippolita, destinata a sposare suo malgrado un vecchio marchese, viene salvata da don Diego, che la ritroverà in un monastero. Il triplice matrimonio d'amore chiude la novella: Diego sposa Ippolita, Fadrique sposa la cugina che era stata compagna di segregazione di Ippolita nel monastero e degne nozze saranno celebrate anche per la ritrovata sorella.

novellistica italiana fornisce temi e motivi con cui pensare e complicare l'intreccio, mentre sono di chiara ispirazione cervantina la struttura narrativa, la presenza costante della voce narrante e il richiamo al destinatario in quanto funzione inclusa nel testo.

Questo perché la finzione non deve essere intesa come volontaria menzogna o intenzionale contraffazione del vero: come afferma Blasco, Cervantes insegna che «*no todo "fingimiento" es necesariamente "mentira"*», per cui è necessario «*distinguir entre la mentira que simplemente busca el engaño y el artificio de una "fábula" que esconde en su seno una "verdad", si no de carácter histórico, sí de carácter moral. El lenguaje de la ficción no es, necesariamente, el de la mentira, sino el de la figuración de la verdad*»[37].

4. Tra *exemplum* e *historia*

Se componendo le proprie novelle Céspedes y Meneses ha dunque ben presente l'originalità e la novità letteraria rappresentata dalle *Novelas ejemplares*, allo stesso tempo aderisce ai canoni e alla mentalità del suo tempo, costruendo un quadro di convinzioni ideologiche, di atteggiamenti sentimentali e di valori sociali conformista e tradizionale: le sue *Historias peregrinas y ejemplares*¸ così come i due romanzi sopra citati, possono essere considerate per molti versi opere da manuale, costruite sulla scrupolosa osservanza dei canoni morali, politici, sociali ed estetici vigenti nei primi decenni del XVII secolo, attraverso un'accurata selezione della materia narrativa e dello stile scelto, aderenti ai nuovi generi letterari dell'epoca, preventivamente codificati. L'uso di un materiale conosciuto e di facile identificazione da parte del pubblico viene perciò utilizzato per proporre un elogio delle principali città spagnole, ma anche per contribuire alla prosa di invenzione barocca attingendo dai principali modelli letterari dell'epoca, *in primis* dal romanzo bizantino e di avventure. Rapimenti, menzogne, inganni, travestimenti e false morti costituiscono una ricetta narrativa di cui Céspedes y Meneses si serve sapendo di andare incontro ai gusti del pubblico; sono però anche gli elementi che permettono di rappresentare l'epoca barocca in tutte le sue

---

[37] J. BLASCO, *Cervantes, raro inventor* cit., p. 32.

contraddizioni. Viaggi e avventure, peregrinazioni e incontri portano sempre verso un finale in cui l'ordine, sentimentale e sociale, individuale e familiare, viene ripristinato, e nel quale gioca un ruolo fondamentale l'intervento di un'autorità esterna e superiore (siano essi i giudici, l'Assistente del Re, il *Corregidor* /Correggitore o il Re stesso).

Concludiamo questa breve incursione nel mondo delle novelle di Céspedes y Meneses ricordando con Blasco che

junto a las traducciones de Heliodoro y junto al éxito de la fórmula guevariana de falsificar la historia, la "novella" va a nutrir los orígenes de la "novela" de una manera mucho más profunda de lo que la crítica ha querido ver hasta ahora. Si el "poema épico" orienta la teoría de los preceptistas que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI se hallan preocupados por encontrar una salida para la narrativa de ficción, la "novella" es la que va a orientar el trabajo de quienes, como Cervantes, conducen la práctica de su escritura hacia ese espacio y hacia ese público que arriba se han descrito[38].

Il senso di *ejemplar* è a questo punto autorizzato a raggiungere altri livelli di significato: non è solo l'osservanza delle leggi tridentine del decoro, sempre più inteso come decenza, rispetto dell'autorità e consenso all'ordinamento religioso, politico, sociale, ma anche la presentazione e la narrazione di un caso tipico, eccezionale, illuminante o, se vogliamo, di emblematica modernità; un caso che sintetizza in un'unica soluzione il doppio binario dell'esempio e della *historia*. La novella italiana ha infatti secolarizzato e attualizzato l'*exemplum*, introducendo nella tematica la rappresentazione dei gusti dell'intrattenimento e della mentalità di un precapitalismo e di una borghesia nascente sia nei rapporti sociali sia in quelli amorosi; la novella spagnola si appropria di tutto questo, diventando uno dei generi privilegiati della cultura di massa, urbana, tipica della società barocca.

A fornire le nuove situazioni, le motivazioni, i meccanismi delle trame, a rinnovare il repertorio e le problematiche, sostituendo le precedenti e ambientandole in Spagna con reinventate tecniche e un linguaggio peculiare, troviamo il sostrato dell'umanesimo cristiano erasmiano, insieme alla casistica postridentina, che regola l'amore e il

[38] Ivi, pp. 52-53.

matrimonio, a cui si uniscono il particolare codice nobiliare spagnolo, la nascita e l'affermazione di nuovi generi narrativi, codici e norme particolari quali l'*honor* e la *honra*, confronto e prova, condotta morale e sociale. Tutto questo trova nella struttura narrativa della novella una nuova possibilità di espressione e di riflessione: in particolare, Céspedes y Meneses cerca di unire e di bilanciare lo spazio dedicato alla descrizione e all'azione, alla storia e alla poesia, riunendo nelle sue novelle situazioni che, insieme ai vari personaggi che in esse si muovono, richiedono un'ambientazione nuova, ma allo stesso tempo conosciuta e nota al lettore, un paesaggio e uno scenario che si fanno in queste pagine luoghi vissuti, non semplici fondali. Il tutto destinato a un pubblico colto, disponibile e predisposto nei confronti di un nuovo tipo di letteratura di intrattenimento e di riflessione, che mostra un impegno alto e ardito di scrittura.

Giovanna Fiordaliso

Parole-chiave: Cervantes, Gonzalo de Céspedes y Meneses, novella.

Intervista ad Antonio Sbirziola: storia d'un povero, onesto gentiluomo

Antonio Sbirziola è nato nel 1942 a Butera, in provincia di Caltanissetta, ed è l'autore di *Un giorno è bello e il prossimo è migliore*, edito da Terre di mezzo nel 2007, la seconda parte delle sue memorie (1977-1984) con la quale nel 2006 ha vinto il Premio Pieve di Saverio Tutino: la prima, *Povero, onesto e gentiluomo*, è uscita per Il Mulino nel 2012.

L'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano si è interessato alla sua scrittura autobiografica di maniscalco e saldatore, emigrato in Australia nel 1961, in cerca di un futuro migliore: dell'intervista che ci ha rilasciato giorni fa, ad agosto, abbiamo volutamente deciso di conservare certe marche dell'oralità, alcuni tratti sintattici caratteristici, influenzati anche da certe cadenze dialettali, e qualche inglesismo dovuto al suo risiedere da svariati anni a Sidney.

Quando ha cominciato a scrivere?

La mia storia-biografia l'ho incominciata nel 1953. Io ero distratto a scuola e il maestro mi ha detto: «È meglio che compri un quaderno e prendi gli appunti dei compiti da fare». Su quello stesso quaderno scrivevo piccoli post di quello che accadeva durante la giornata. La storia completa ho iniziato a scriverla nel 1970. Avevo ventotto anni. Anni dopo scrivevo, perché ho frequentato una scuola in Australia per fare il mestiere di tracciatore.

E perché, cosa sentiva? Cosa l'ha spinta a scrivere?

Questa è una domanda che è difficile rispondere. È un'ambizione che avevo da ragazzino, quella di scrivere; sempre scrivevo qualcosa. Ancora scrivo. Sto scrivendo un altro libro. Non so se sarà pubblicato, ma a me piace scrivere.

Cosa usa per scrivere Antonio Sbirziola? Carta? Penna? Fogli? Quaderni? Macchina da scrivere? Computer?

Prima usavo i quaderni di scuola a righe. I quaderni sono a Pieve Santo Stefano [sede dell'Archivio diaristico nazionale: n. d. r.]. Li ho portati lì, perché i miei figli non leggono l'italiano: se un giorno mi dovesse accadere qualcosa, …loro li butterebbero. Sono o venticinque o ventisei quaderni. Adesso scrivo con "la compiuter". Perché mi aiuta con la grammatica. La macchina da scrivere l'ho usata per trascrivere i quaderni da mandare a Pieve. Lì ci sono sia quelli scritti a mano che quelli trascritti a macchina. Io cercavo uno casa editrice per la mia autobiografia e un editore di Milano mi suggerì di rivolgermi all'archivio. Comprai una macchina da scrivere di seconda mano, un'Olivetti, piccolina. E mandai i quaderni dattiloscritti all'Archivio.

Scrivere e raccontare le viene facile?

Mi viene più facile scrivere che raccontare. Quando si racconta una storia, dal principio si va alla fine e dalla fine al principio. Invece, quando si scrive, tutto è ordinato.

Cosa ne pensa di Facebook? Come mai oggi sa utilizzare la tecnologia?

Ascolta, è stato mio figlio. Io Facebook non lo volevo. Mio figlio era in contatto con i miei nipoti che vivono in paese, a Butera. Per stare in contatto con i miei cugini, i nipoti. "La compiuter" lui me l'ha comperato. I primi mesi mi veniva difficile, poi con la buona volontà… Ho cominciato a usarlo a settant'anni, perché sempre c'era quella passione di scrivere.

Povero, onesto e gentiluomo*, edito da Il Mulino, racconta la prima parte della sua vita, tra la Sicilia e Genova, prima di emigrare in Australia, ed è una sintesi di ottocentoundici pagine scritte di pugno: è corretto?*

Nel dattiloscritto che ho mandato a Pieve Santo Stefano, rispetto a tutto quello che avevo scritto, c'erano dei tagli. Altrimenti ci sarebbe voluto un libro di cinquecento

pagine. L’editor della casa editrice Il Mulino mi ha aiutato tanto: tante parole erano tutte attaccate e hanno sistemato la punteggiatura. Mi hanno voluto bene. Quando sono emigrato in Australia avevo pochi studi, scrivevo per come sentivo il suono delle parole. E gli australiani pronunciano tante parole unite.

Lei avrebbe voluto che Natalia Cangi e Nicola Maranesi - editor delle pagine di Povero, onesto e gentiluomo - *correggessero la sua punteggiatura, ma l’editore non era d’accordo. Può raccontarci come è andata?*

Sì, volevo che il testo fosse migliorato. Ma loro hanno voluto vedere il materiale originale per pubblicare una riduzione fedele.

È come se lei avesse il desiderio di “migliorare” la sua opera: quanto c’entra il suo modo di vedere la vita in questo? È sempre vissuto per migliorare la propria esistenza: per questa ragione emigrò in Australia?

Mi ero trasferito dalla Sicilia a Genova, dove viveva un fratello di mia mamma. Lavoravo per l’Italstrada a Conegliano. Poi sono stato licenziato insieme ad altri per un po’ di tempo. Dopo, l’ufficio di collocamento non voleva darmi più lavoro perché ci voleva la residenza, anche se Italstrada mi dava i documenti per essere assunto di nuovo. Per cinque volte l’ufficio ha messo un timbro “annullato”. L’ultima volta misi la mia mano sotto il timbro. Avevo bisogno di lavorare per mangiare. E il funzionario mi disse: «Torna al tuo paesello che è tanto bello!», canticchiando. Gli dissi che ero italiano. Persi un po’ fiducia. Mio zio mi registrò nello stato di famiglia. Tornai a Butera in attesa del trasferimento di residenza. A Genova, senza lavoro, non potevo pagare l’affitto. Dopo qualche mese tornai a lavorare per Italstrada e come saldatore ai cantieri navali dell’Ansaldo. Io non sapevo collegare il polo positivo e negativo della saldatrice (*ride*). Un collega mi fece vedere come si faceva. Poi ho lavorato come manovale alla Fincosit per fare un bacino di carenaggio a Genova-Sampierdarena. Ma pensavo sempre che non ero italiano. E che la moneta non era abbastanza: l’affitto, il mangiare. Ho pensato che in Italia non mi potevo fare una vita. Un giorno ero su un

tram e ho letto sul giornale che in Australia cercavano operai specializzati. Sono tornato all'ufficio di collocamento per fare la domanda d'emigrazione. Ho trovato quello che mi aveva offeso mesi prima. Dopo due mesi sono partito.

Un giorno è bello, il prossimo migliore *è stato pubblicato prima di* Povero, onesto e gentiluomo *ma, oltre a narrare la seconda parte della sua vita, quella dell'arrivo in Australia, ha una scrittura diversa, più da "scrittore": frasi più brevi, la punteggiatura più puntuale, la sintassi meno masticata; ci dica, s'impara a scrivere o era cambiato lo scrittore, scrivendo?*

Ho imparato a scrivere. E poi avevo più tempo per scrivere, mettevo più punti, virgole, separavo le parole. Facevo più attenzione. Prima, scrivevo la sera, tutto di fretta. E, poi, ero diventato più maturo come persona. Ma soprattutto avevo più tempo: la notte vegliavo mio figlio Marcello, che stava male. Durante la notte avevo tempo per scrivere, con la macchina da scrivere.

L'uso della macchina da scrivere, rispetto alla scrittura «a mano», contribuisce a cambiare la scrittura? È come un pianoforte? Dà ritmo?

Sì, un pochettino. È come un pianoforte: bisogna usare le due mani.

In Povero, onesto e gentiluomo *la sua scrittura è più irruenta, vitale, inquieta, tagliente, orgogliosa: sono tutti aspetti del suo carattere?*

Scrivendo cambia la personalità, come avevo già detto: si diventa più maturi. C'è un'altra cosa: molta gente legge poco e non scrive niente. Io leggevo le riviste italiane: «La fiamma», un giornale italiano stampato in Australia, «La domenica del Corriere». Tutti questi sono tratti del mio carattere. La scrittura aiuta a calmarsi. È come quando si parla con una persona: quando scrivi, scarichi tutta la rabbia.

La sua scrittura e quella di Rabito sono narrative: c'è realismo, combinato alla descrizione del dettaglio; c'è azione, movimento, capacità di rendere i profili psicologici; un insieme di elementi tali da creare quel climax che coinvolge il lettore

nella scena descritta. Oltre a scrivere, le piace raccontare storie ai suoi nipoti? Le piace conversare?

Sì, entrambe le cose. Ma quando scrivo mi esprimo meglio. A parlare – come ho spiegato prima – s'inizia e poi ci si perde. Anche se non ho avuto grandi difficoltà a comunicare: ho girato tutto il mondo! (*ride*) E tutti mi capiscono. Vede, io l'inglese lo scrivo; però, quando scrivo una lettera, ci faccio un «ritornello», la faccio un pochettino più lunga, la lettera; quando la scrive mio figlio, quello che io scrivo in un foglio intero lui lo fa in mezzo foglio. Lui è laureato. Però, a tutte le lettere che ho scritto ho ricevuto risposta.

Allo stesso tempo, dalle sue pagine emerge il fatto che da adolescente e ragazzo era molto introverso, silenzioso, riflessivo e sognatore: «faccio monti e castelli fontazione, il mio cervello non e ancora sviluppato non o il coragio di afrontare altri lavori più sviluppati», dice…

Mio padre faceva il pastore. E aveva la mandria. Molti animali morirono per l'esplosione di una polveriera americana a venti metri dal nostro terreno, durante la Seconda guerra. I miei fratelli, dopo, si sono rifiutati di fare i pastori; hanno voluto fare i contadini. Il primo anno non abbiamo raccolto niente. Io ero ragazzino e suggerivo ai miei fratelli di coltivare ortaggi e andarli a vendere al mercato, per fare soldi: non più grano e fave. Poteva cambiare la vita della famiglia, poteva andare meglio. Loro mi dicevano: «Tu devi parlare quando piscia il gallo» (*ride*). Io ero disperato, ma ero un ragazzino. Eravamo quattro fratelli scapoli e tre sorelle sposate. Ogni anno la povertà si avvicinava.

La partenza per l'Australia è stata la decisione più coraggiosa che ha preso in vita sua? Cosa è stato più importante nella sua vita: l'orgoglio o la forza di volontà?

Sì. Sono stato due volte coraggioso: la prima ad andare a Genova da Butera; quando sono andato a prendere il treno, da Catania per Genova, non avevo mai visto il treno, era la prima volta. Mi stava mancando il coraggio di partire, avevo sedici anni. Quando

sono arrivato a Genova, non sapevo telefonare per farmi venire a prendere alla stazione. Due miei compaesani mi hanno accompagnato a casa di mio zio. Mia zia mi ha offeso, davanti a loro, dicendomi: «Tu puzzi di cavallo». I miei compaesani si sono fatti una risata. Mia zia non mi voleva, a casa. Voleva che mi arrabbiassi e me ne andassi. Ma non ho perso la calma: lì ero, e lì dovevo restare. Orgoglio e buona volontà sono tutti e due importanti: l'orgoglio per me è rispettare tutti per ricevere rispetto; la buona volontà è servita a farmi un futuro. Tutte e due le cose sono state per me come due pagine: in una l'orgoglio e nell'altra la buona volontà; se non hai orgoglio, la gente ti caccia via, nessuno ti aiuta. Ci vogliono entrambi.

Facciamo un gioco: le elenco alcune parole e nomi e lei mi dice cosa hanno rappresentato: Sicilia, mamma, papà, fame, "allavorare", "sorvivere", amore e donne, Maria Carmela, Giovanna, Rosa, Marcello, Luigi, casa... Cosa sono stati per lei?

Sicilia: Una volta la Sicilia la odiavo. È la povertà. Odiavo il paese, odiavo tutta la Sicilia e la povertà. Oggi ci voglio bene, ho un pochettino di nostalgia.

Mamma: Io amavo tanto mia mamma; però, siccome c'era tanta povertà in casa, secondo me rispettava di più i miei fratelli. Certe volte, loro sbagliavano e le colpe erano tutte mie e prendevo delle sberle.

Papà: Papà mi voleva bene, mi difendeva. Era affettuoso.

Fame: In che senso fame? Di essere famoso o fame della povertà? Rispondo in tutti e due i sensi: io non potevo sopportare la povertà della fame; a volte il mangiare era poco e bisognava sopportare la fame. Però volevo la fame di essere un giorno qualcuno, di farmi un futuro. E grazie a Dio ci sono riuscito, dopo tanti sacrifici, tante sofferenze.

"Allavorare": Il lavoro non è mai stato un ostacolo per me. Ho cercato sempre lavoro. Mi è sempre piaciuto: un lavoro onesto, per farmi una famiglia, ed essere felice. E, per conquistare questo qua, ci ho impiegato quasi dieci anni: prima c'era la candela e dopo si è accesa la luce.

"Sorvivere": Questa è una bella domanda. Ti rispondo. "Sorvivere" per me è stato fare amicizia con tutti: senza amicizia non si vive una vita felice; l'amicizia ti dà il

coraggio di sopravvivere e la forza di poter andare avanti e farti un futuro. I miei cognati mi hanno aiutato tanto quando nostro figlio Marcello stava male. Mi hanno fatto “sorvivere”. In quel momento volevo iniziare un business, un *little shop* di vino e liquori, ma non ho potuto per la malattia di Marcello, per mia moglie in depressione: la famiglia rischiava di separarsi. Ho sempre avuto l’ambizione di fare un futuro migliore. Quando Luigi ha cominciato le scuole, gli ho detto che lo avrei supportato nello studio. Si è laureato. Abbiamo comprato una farmacia. È stata la nostra fortuna. Ho studiato un altro modo di mettere su un business e di avere un pochettino più fortuna.

Amore e donne: Quand’ero scapolo, non avevo mai amici maschi per un motivo: loro andavano dentro i bar e incominciavano a spendere, io non avevo la possibilità di spendere tanti soldi e preferivo restare a casa. A Genova ho conosciuto una ragazza, Maria Carmela: era tre anni più giovane di me, abitavamo nella stessa casa e andavamo in giro. Quando sono arrivato in Australia, ho incontrato amici, maschi, che gli piaceva scommettere sui cani, scommettere sui cavalli, carte d’azzardo, e facevo più amicizia con le donne: con le donne si andava a ballare, si andava al cinema e ci passavamo il tempo.

E Giovanna, sulla nave per l’Australia…? Rifiuterebbe l’offerta di lavoro di suo padre?

No. Quella volta ho fatto uno sbaglio, ma non avevo niente da offrire. Sarei stato un loro schiavo: in quel momento ero un poveraccio, mi sono sentito in quel modo.

E Rosa, sua moglie? Quando ho conosciuto Rosa, ero fidanzato con altre tre ragazze. Poi mi sono spiegato con mia moglie [‘dichiarato’, n. d. r.]. Siamo sposati da venticinque anni. Me la fece conoscere il padrone di casa che telefonò a suo fratello per portarle il messaggio. Con le altre non andava bene: una perché voleva essere portata a spasso tutte le sere; un’altra non mi piaceva la sua voce, la sua voce mi faceva diventare nervoso, il suono della voce mi faceva diventare nervoso… Un’altra era napoletana: prima mi disse che mi presentava i genitori, poi mi disse no. Siamo usciti qualche volta.

Poi mi diede l’indirizzo per conoscere i suoi genitori e le dissi: «Te lo faccio sapere». Dopo mi sono fidanzato con mia moglie.

Casa: La casa era la cosa più importante per me. Quando mi sono sposato, avevo già i soldi per pagare il deposito e per pagare metà delle spese del matrimonio e i mobili. Io avevo il sogno di una bella casa grande.

Enzo Fragapane

Lisbeth Salander e le sue sorelle
La trasformazione dei personaggi femminili nella letteratura poliziesca scritta da donne

Una delle chiavi del successo dello scrittore svedese Stig Larsson si chiama Lisbeth Salander[1]. È lei il personaggio trainante della *Millennium trilogy*, il codice che attiva e decifra il messaggio dell'autore. Ci viene descritta come pallida e magra, minuta ma ferocemente determinata, con piercing e tatuaggi ad esemplificare il suo essere «un gatto randagio», un'orfana che ha subito il male da qualcuno molto vicino a lei. Secondo il tribunale minorile è una malata di mente, per i suoi insegnanti una disadattata sociale, agli occhi dei lettori, invece, un hacker geniale e una giovane donna vulnerabile quanto occasionalmente viziosa. Insomma, una vera eroina da letteratura popolare per la quale viene naturale fare il tifo. «È intelligente, sexy, e può innamorarsi profondamente. Come fa a non piacere?», riconosce Sharon Bolton, autrice di thriller esoterici (*Sacrificio*, Mondadori) nata e cresciuta nel Lancashire (1960). «C'è dentro tutto. Vendette, combattimenti spettacolari, l'eroe invincibile – a un certo punto, è ferita, pensano che sia morta, la sotterrano e lei esce dalla tomba! E in più ha questa sua genialità informatica di cui non capiamo niente ma che ci affascina. L'elemento di novità è che questo personaggio così *flamboyant* sia una donna», constata Dominique Manotti (Parigi 1942), giallista francese che in patria definiscono l'anti-Vargas per lo spessore sociale delle sue trame[2].

Di certo Lisbeth è il detective che non ti aspetti, forse, il segno letterario più evidente del cambiamento in atto nel panorama della produzione di genere, dove non pare più così doveroso costruire personaggi femminili che siano educati e rispettabili:

[1] Un breve estratto di questo articolo è uscito, col titolo *Tendenza Lisbeth l'eroina di Larsson nuovo modello per chi scrive gialli*, su «La Repubblica», 8 agosto 2010.
[2] *Il sentiero della speranza, Il corpo nero* ecc., editi da Marco Tropea.

«Ho amato molto *Millenium*. Penso che sia un eccellente romanzo di letteratura popolare, nel miglior senso del termine, e Lisbeth, molto lontana dal romanzo realista o noir, è un personaggio da romanzo di cappa e spada, vi ho ritrovato quegli elementi che mi avevano entusiasmato nella mia giovinezza».

Anche se non deve sfuggire il fatto che il suo creatore sia un uomo, Lisbeth è una figura chiave per comprendere una tendenza in atto da qualche tempo: negli ultimi decenni i personaggi femminili sono divenuti protagonisti della letteratura poliziesca, soprattutto se scritta da donne. Questa evoluzione del soggetto femminile traduce in modo simmetrico l'evoluzione delle donne all'interno della società occidentale, il ruolo che si sono a fatica conquistate: come accade alle loro omologhe in carne ed ossa, le nostre eroine ormai lavorano in ambiti una volta per antonomasia maschili, come l'FBI o la medicina legale, e si mostrano assai capaci di intervenire fattivamente nella realtà investigativa; al tempo stesso reagiscono alla violenza di cui sono spesso vittime o loro stesse o altre donne, adempiendo contemporaneamente al ruolo sociale di madri e numi tutelari della casa. Il fatto che, soprattutto in Europa, le donne leggano, e consumino, sempre di più spiega, in una logica di mercato, la presenza di figure romanzesche di questo tipo, con cui le lettrici possano identificarsi. Emergono, è chiaro, anche dei nuovi stereotipi nell'esplorazione della donna e dei suoi molteplici ruoli nella società: tuttavia, pur inserite in un contesto che sa di conservativo o realisticamente borghese, dunque possiedono un lavoro più o meno stabile, mantengono una o più relazioni affettive e sessuali, e talvolta hanno una prole a cui fare da chioccia, queste giornaliste d'inchiesta, anatomopatologhe, avvocatesse o ispettrici di polizia sembrano avere un compito che è quasi un dovere morale, ossia «raccontano instancabilmente storie in cui esseri umani, non importa a quale ambito sessuale o classe sociale appartengano, sottomettono e disumanizzano gli altri», spiega l'irlandese Tana French (1973), che però si augura un superamento dell'ottica di genere: «Penso che ci sarà sempre bisogno di combattere per l'eguaglianza. Se però permettiamo che sia incasellato solo nell'ambito del femminismo, sarà più semplice metterlo da parte e dimenticarlo, e questo è davvero pericoloso». Non è un caso tuttavia che il principale argomento della

trilogia di Larsson sia proprio la violenza inflitta alle donne, una scelta calcolata secondo alcuni suoi velenosi colleghi di penna, invece doverosa ed eticamente giusta, visto che i numeri del femminicidio sono spaventosi anche nel nord Europa (e non solo in Italia).

Nella proliferazione di questo tipo di romanzo di investigazione, la costante risiede soprattutto nella maggiore attenzione alla psicologia del personaggio femminile più che allo sviluppo dell'azione vera e propria; e insieme nello sguardo posto sulla vita polifunzionale della protagonista, costretta a cimentarsi con i molteplici ruoli che il suo status sociale le impone. Da qui la sostituzione di intrecci e peripezie intricate con più lineari storie di vita criminale a cui fa da contraltare spesso un'ottica interna, che sia quella della casa con relazioni affettive spesso complicate e fallimentari, o che sia quella di ambienti lavorativi per lo più maschilisti e sessisti, in cui i rapporti sono basati sulla competizione: la risoluzione di un omicidio, la ricerca della verità e della giustizia sembrano essere per le scrittrici di letteratura poliziesca o thriller l'occasione per ridefinire la condizione della donna nella società, tenendo anche il filo della riflessione post-femminista.

«L'occidentale tipo è un uomo bianco, di mezza età, eterosessuale, con una macchina e un certo reddito», afferma Liza Marklund (Pålmark 1962), autrice prima uscita con Mondadori e ora edita da Marsilio[3]. «Nonostante rappresenti meno del 20% della popolazione, l'intera società è costruita su di lui e per lui. Ecco: questo è stato il prototipo del poliziesco per decenni, se non per secoli, e le donne non hanno trovato alcuno spazio». È sottinteso che adesso non è più così: il cambiamento in atto deriva dai nuovi ruoli che le donne si sono faticosamente conquistate e dal fatto che, attraverso il lavoro, prendono parte in modo più attivo al mondo che le circonda: «Le donne leggono molto di più degli uomini, sia romanzi polizieschi che altro genere di letteratura, era solo questione di tempo prima che le donne cominciassero a scrivere di

[3] *Studio sex, Fondazione Paradiso, Finché morte non ci separi* ecc.

questi argomenti e a farlo meglio. Perché il rinnovamento è la diretta conseguenza dell'uguaglianza sessuale».

Per dieci anni reporter investigativa e fondatrice della casa editrice Piratförlaget, Marklund ha scritto moltissimo di uomini che odiano le donne, demistificando lo stereotipo della Svezia come patria della parità fra sessi: per poter dare maggiore visibilità possibile al dramma del femminicidio ha lavorato indifferentemente, senza snobismi e sovrastrutture, con i giornali scandalistici, con le edizioni del mattino, con i settimanali, le radio, la TV locale e quella nazionale, con i documentari, cercando di appropriarsi di tutti i media: «La violenza contro le donne, con l'assassinio come ultimo esito, è un'enorme e troppo trascurata persecuzione, non solo da noi ma in ogni società su questa terra. Uso i miei libri per trattare e descrivere queste questioni. Non so se sono più psicologa rispetto agli uomini, ma sono senza dubbio diversa». Nei paesi scandinavi la letteratura poliziesca ha sempre avuto una forte carica di critica sociale; però, avverte, «non tutte le scrittrici contribuiscono alla liberazione femminista. Oggi molti romanzi polizieschi di scrittrici scandinave sono una vera schifezza conservatrice. Il fatto che siano opere di donne non li rende automaticamente leggibili. Alcuni li considero come una mal travestita *chick lit*, speziati con un po' di sangue assassino. Ma va bene», assicura, e prosegue. «Fino a quando la gente legge, sono felice. Una popolazione di lettori è un vantaggio per tutte le società. Rafforza la democrazia e stimola la riflessione. E chi sono io per giudicare il gusto letterario della persone?». L'assunto di base è che, se è vero che tutti gli autori scrivono dalla propria personale prospettiva, i romanzi polizieschi scritti da donne appaiono per forza di cose differenti da quelli scritti da uomini: «Le donne nei miei libri non fanno tappezzeria – aggiunge Marklund -, non sono dei riempimenti e non farciscono la vita, come invece tendono a fare in molti libri composti da uomini. Immetto la mia esperienza e la mia conoscenza nelle mie trame, sia quando c'è la descrizione della questione di genere, reportage dei media, trama o dialogo». La sua eroina, Annika Bengtzon, è stata picchiata, violentata, rapita, le hanno sparato e quasi moriva strangolata: «Penso che abbia sofferto abbastanza, sì», conferma, e in questo senso il superomismo di tanti detective della

tradizione non viene abbandonato ma anzi aggiornato in una riformulazione del famoso decalogo chandleriano attraverso una nuova prospettiva di genere. Anika si cimenta in più ruoli, quello di giornalista d'assalto, madre di due figlie, moglie e amante in crisi, e insieme scopritrice indefessa di feroci assassini: «Era molto importante per me che avesse una vasta gamma di caratteristiche – spiega Marklund. Volevo che fosse un essere umano completo, con tutti i difetti e le virtù possibili degli esseri umani - anche se era una donna. Volevo che fosse intelligente e ambiziosa, quasi detestabile, e poco disponibile, talvolta al limite della scortesia, verso le sue colleghe; che andasse lontano, in profondità, e allo stesso tempo che amasse i bambini; che fosse insicura con gli uomini; che fosse emotiva e piangesse molto. Non è realmente possibile per una donna comportarsi come lei ed *esserci*. Alle donne non è permesso fare il genere di errori che Annika compie. Questo produce qualcosa di simile ad un incantesimo: se continuo a scriverne e parlarne abbastanza a lungo, forse il resto di noi sarà capace di essere simile a lei».

La logica vuole che il sesso di una persona non sia davvero l'aspetto preminente per definire un essere umano o i legami che intercorrono tra gli esseri umani: una donna può avere più interessi in comune con un uomo, con cui condivide obiettivi o valori, che con un'altra donna, e questo può riflettersi ovviamente anche nelle storie di delitti; ad esempio, il narratore di *The Likeness*, thriller psicologico di Tana French, si chiama Cassie Maddox e lavora come detective della squadra omicidi di Dublino. Compare anche nel suo primo libro, *Nel bosco*[4], dov'è il partner del narratore Rob Ryan: «Ho sempre avuto molti cari amici uomini, e penso che ci sia qualcosa di meraviglioso e di grande valore in una stretta, platonica amicizia tra uomo e donna», sostiene French. Allo stesso modo, nell'identificazione del lettore potrebbe non essere così importante l'identità sessuale del personaggio principale. Questo per dire che anche gli uomini possono rivedersi o riflettersi in un detective donna: e viceversa, certamente. Le ragioni del successo di un forte carattere femminile sono in fondo simili a quelle di un forte

[4] Edito da Mondadori.

carattere maschile: il coraggio, la passionalità, la complessità, l'affrontare enormi rischi nella ricerca della verità, che restano gli ingredienti considerati fondamentali nella costruzione del personaggio investigativo. Se è vero, dunque, che la moderna detective femminile è solitamente più professionale rispetto al passato, secondo una traslitterazione del cambiamento sociale e lavorativo delle donne, è anche vero che oggi può contare su più risorse: ha accesso a file e computer, è indipendente economicamente, oppure ha acquisito nell'ambito della sua formazione una conoscenza equivalente a quella degli uomini. In molti dei thriller di Tess Gerritsen (San Diego, 1953), questi due aspetti sono riuniti attraverso l'adozione di due punti di vista, con due protagoniste che si muovono e lavorano in coppia come le farfalle: uno sbirro americano, Jane Rizzoli, e il medico legale, Maura Isles.

Non è esente da questo ragionamento anche il giallo storico: l'inglese Ariana Franklin (pseudonimo di Diana Norman, Devon 1933) ambienta le sue trame nel XII secolo e ha scelto come protagonista «un'anatomopatologa che si è formata alla scuola di medicina di Salerno, una formidabile istituzione per quell'epoca, che non solo accettava studenti donne, ma permetteva loro lo studio dell'autopsia»[5]: naturalmente la sua conoscenza delle tecniche scientifiche dell'investigazione è necessariamente limitata, ma le consente di risolvere i misteri più facilmente di quanto non avrebbe potuto fare Miss Marple. Prima di diventare un'autrice di thriller storici di successo, Franklin scriveva romanzi storici e durante le ricerche, confessa, «mi arrabbiavo sempre per il modo in cui i monaci copisti lasciavano le donne fuori dalla storia; e anche quando non le potevano ignorare, le denigravano a meno che non fossero sante. Nel momento in cui sono andata avanti nei secoli, ho trovato che si applicava lo stesso pregiudizio. Gli uomini che hanno dato vita a romanzi storici hanno escluso le donne. Anche quando si è arrivati al tempo delle suffragette, gli scrittori maschi contemporanei le hanno condannate come stridule urlatrici o come pericolose amazzoni. E, oh sì, il movimento femminista è ancora necessario».

---

[5] *La signora dell'arte della morte*, 2007; *La rosa e il serpente*, 2008; *Le reliquie dei morti*, 2010, tutti editi da Piemme.

La questione cui si accennava prima, cioè del possesso di superpoteri, necessari in una civiltà non ancora del tutto civile con le donne, tocca ovviamente anche il personaggio di Lisbeth Salander, che è in questo senso una classica figura letteraria: una bambina abbandonata, rifiutata e tradita dalla società, che cerca il riscatto e la vendetta. Pur minuta, è molto determinata, e sulle sue spalle strette si gioca il futuro della Svezia: come spesso accade anche nella vita reale, il vero male è a lei prossimo, ed è rappresentato in questo caso dal padre e dal fratellastro. Il fatto che sia molto ricca (ha un cospicuo conto a Gibilterra) e che possa fare magie tecnologiche (come inserirsi illegalmente in qualsiasi computer del mondo) fa sì che rientri anche lei nella categoria dei nuovi miti della generazione millennial: «In realtà, se ci pensi bene – riflette Marklund -, lei ha molte cose in comune con Harry Potter: anche lui è orfano e usa la magia, possiede denaro attraverso la Gringotts' bank, è in stretta relazione con il male, per cui ad esempio condivide la bacchetta magica con Lord Woldemort, e così via. Ed è vero: lei è disposta a sacrificarsi per il bene dell'umanità. Sono davvero molto pochi gli eroi detective che condividono questo contesto, questo scenario. Anche la mia Annika però possiede alcuni di questi aspetti. Sì, è ricca (dopo aver trovato un quantità enorme di denaro che apparteneva a una banda), è super intelligente, è più o meno un'orfana (suo padre è morto, sua madre è un'alcolizzata alla quale lei non parla), e anche lei sta costantemente salvando qualcosa (se non il mondo) – e non ha praticamente limiti».

Come erano stati i detective del romanzo giallo classico per Raymond Chandler, che li considerava falsi e noiosamente macchinosi, a un certo punto dunque anche le scrittrici si sono rese conto che le tipologie delle protagoniste del romanzo di genere semplicemente non funzionavano più, schiacciate tra l'essere l'addobbo floreale del maschio, criminale o poliziotto che fosse, e lo stanco ritornello della dilettante dai poteri deduttivi sull'esempio della Miss Murple di Agatha Christie. «Sarebbe sufficiente uno sguardo sulla mutazione dei soggetti femminili nella produzione venticinquennale di James Ellrroy – fa notare ancora Manotti - per capire il fenomeno.

Negli Stati Uniti si svolgono dibattiti all'interno di associazioni femministe su che cosa conviene che facciano i personaggi femminili perché siano veramente esemplari (devono avere un compagno fisso o amanti occasionali?). Personalmente leggo poco questa letteratura, la trovo mediocre. Invece, mi sembra incontestabile che si trovino più personaggi femminili forti nella letteratura *noir* in generale da una cinquantina d'anni a questa parte. Senza dubbio si tratta della traduzione dell'evoluzione del ruolo delle donne nell'insieme della società». Femminista convinta e coerente, con una storia di militanza nelle organizzazioni per la contraccezione, il diritto all'aborto, e nei sindacati, per la sindacalizzazione delle donne e l'uguaglianza nel lavoro, Manotti crede che ci sia ancora molta strada da fare e che la lotta per l'emancipazione anche in letteratura resti fondamentale: «Questa evoluzione è ancora minoritaria. E penso che le lettrici, numericamente maggiori come lei stesso mi ha sottolineato, in maggioranza continuino a identificarsi con personaggi *soft*, maschili (per esempio, in Francia, i detective di Fred Vargas) o femminili».

Proprio il fatto di scrivere di personaggi complessi, tridimensionali, e fuori da certi stereotipi legati a come gli uomini guardano al mondo femminile, è già di per se stesso, secondo queste scrittrici, un'affermazione di poetica, una dichiarazione di intenti: alla fine del secolo scorso il *Private Eye Writers of America* costituì la giuria per individuare il migliori scrittori polizieschi del XXI secolo, solo che tutti i giurati erano bianchi e maschi. Quando alcune donne si lamentarono, il fondatore dell'organizzazione disse: «le donne hanno avuto il loro turno». «Penso che il sessismo, il razzismo e l'omofobia - constata Laura Lippman (Atlanta 1959)[6] - siano come *kudzu*, un'erbaccia difficile da estirpare. Abbiamo fatto molti progressi, ma c'è ancora il senso che bianco e maschio sia l'opzione predefinita». Costruire protagoniste forti per edificare le nuove generazioni (un po' come lo è stato per gli eroi socialisti d'altri tempi) è dunque un'altra delle invarianti letterarie tese a valorizzare la cultura specifica femminile e a segnalare la presenza inaccettabile della violenza e della subordinazione

[6] A cui si deve ad esempio *L'amica di un tempo*, edito da Giano.

al potere maschile: «La stessa cosa è accaduta con le prime scrittrici fuori dal coro. Marcia Muller, Sara Paretsky, Sue Grafton hanno immaginato donne molto intelligenti e forti. Dovevano essere super per sopravvivere. Ma io – precisa Lippman - faccio parte della generazione successiva, che ha beneficiato molto delle donne che c'erano prima di noi. I nostri personaggi possono essere più incasinati, possono fare errori o mostrare una maggiore fragilità».

Semplificando, sono oggi due le tipologie caratteriali prevalenti: da un lato, la vulnerabilità e la complessità, che sono le qualità peculiari ad esempio dell'ispettrice Pedra Delgado nata dalla penna di Alicia Giménez-Bartlett (Almansa 1951), vera capostipite del giallo sociale, che intreccia appunto l'indagine poliziesca con i temi dell'emarginazione e della migrazione oltre che dei diritti delle donne; dall'altro versante, la psicologia deviante e il perturbante femminile, esemplificati dalle operaie della giapponese Natsuo Kirino (Kanazawa 1951, autrice di culto, vero totem di riferimento per le nuove generazioni di scrittrici di romanzi di genere), che in *Le quattro casalinghe di Tokyo*[7] smembrano e occultano il cadavere di un uomo, sovvertendo l'idea del crimine violento come prerogativa esclusivamente maschile: queste donne lavorano la notte a turno in una fabbrica alimentare, una di loro uccide suo marito e questo è l'inizio di una storia forte dove la principale protagonista (una donna di mezza età) agisce come un vero capo.

Mo Hyder (Essex 1962) è un'altra scrittrice che crea forti personaggi femminili con la stessa ferrea volontà di controllare fermamente il proprio destino: «Questi cambiamenti danno adito ad una serie di domande: sono, le nuove "femmine cattive", semplicemente dei "maschi cattivi" a cui è stato cambiato sesso, o c'è una parte femminile nella loro malvagità? E, se le donne sono brutali e malvagie, chi, nel romanzo, sarà dolce e gentile, forse l'uomo?», si domanda in modo malizioso Dominique Sylvain, giallista nativa di Thionville, in Lorena, classe 1957, che, dunque, per ragioni di età, non ha partecipato alla prima parte del movimento femminista; la sua generazione è arrivata proprio dopo le battaglie più sanguinose: «Sono fautrice

[7] Edito da Neri Pozza nel 1997.

dell’equità salariale, di uguali opportunità e istruzione per le donne in tutti i paesi, ma in un certo senso non vedo negli uomini degli alieni pericolosi. Cosa sarebbe la vita senza tutti loro? Un’esperienza molto noiosa. Penso che noi, uomini e donne, siamo molto diversi, ma totalmente uguali: questo punto può essere stato influenzato dai molti anni passati in Giappone dove la separazione dei sessi è ancora assai in vigore. Per esempio nei negozi di libri le scrittrici non sono mischiate con gli scrittori». Alla domanda se ancora abbiamo bisogno di un movimento femminista, Sylvain risponde cosi: «è evidente a tutti che la parità economica e sociale non è stata realizzata nella maggior parte del mondo; allo stesso tempo, la grande attenzione data ai paesi arabi o all’India per ragioni economiche e geo-politiche ha anche mostrato chiaramente che «le società di uomini bianchi» sono le sole in cui la posizione delle donne è la più forte, cosa che chiaramente complica la tradizionale retorica femminista a proposito dell’oppressione degli uomini. Allora abbiamo bisogno di un nuovo femminismo».

Un po’ freak vendicatrice, un po’ «maghetto», un po’ punk e giovane criminale con difficoltà a inserirsi nei contesti di socializzazione, Lisbeth soffre oltretutto della sindrome di Asperger, che è un tipo di autismo: «Sì, ma prima di lei ci sono state altre investigatrici con disturbi psichici, come la Camille di Gillian Flynn [Kansas Citu 1971: n. d. r]», reporter affetta da un disturbo di automutilazione (*Nei luoghi oscuri*, Piemme), una disadattata sociale con un profondo odio verso se stessa; «o come la psichiatra Vera Cabral, ideata dalla scrittrice francese Virginie Brac [Algeri 1955: n. d. r.], che soffre della sindrome di Klinefelter, un disordine cromosomico sessuale», ribatte la Sylvain: «Aggiungere caratteristiche ai vari personaggi in modo che lo spettatore o il lettore possano, in un certo senso, identificare meglio i vari protagonisti e quasi interagire psicologicamente con loro è in effetti una tecnica standard delle serie televisive». Larsson è stato particolarmente efficace nell’assemblare tutti questi diversi elementi, creando un personaggio facile da ricordare. «Lisbeth Salander è un grande personaggio. Originale, commovente, incredibile, stupefacente. Però, se rimarrà un punto di svolta nella storia dei personaggi del romanzo poliziesco, si vedrà solo tra qualche anno.

Purtroppo, a causa della prematura morte del suo ideatore, una cosa è certa: non incontreremo più Lisbeth».

Entro questi archetipi sembrano muoversi le voci femminili del nuovo millennio, chiedendo ai loro alter ego detective grandi cose quasi quanto sembrano aspettarsele dalle donne nella vita reale. La perdita di aderenza rispetto a una dimensione più veritiera è una delle inevitabili conseguenze, così come lo è, in un mercato assai competitivo, la tendenza di queste scrittrici a trovare quella particolarità, quel certo non so che, che fa spiccare i loro personaggi femminili, distinguendoli dalla folla. Molte delle autrici di genere riempiono i propri libri con il tipo di donna che vorrebbero essere – in primis, giovani, forti e seducenti –, facendo dell'immagine romanzesca lo specchio in cui si riflettono le attese della società. Un disegno che esige moltissimo *dal gentil sesso*, imponendo alle donne di essere al tempo stesso mogli dedicate, madri amorevoli, amanti dionisiache, lavoratrici agguerrite e indefesse; a cui si aggiunge, nella finzione letteraria, l'indubbio talento nello scovare assassini: decisamente troppo, per cui alla fine qualcosa si spezza: «C'è ancora necessità del femminismo, ma è possibile che i suoi obbiettivi siano cambiati», osserva la Bolton che, dice, ha appena finito un romanzo basato su uno stupro di gruppo e, quando si trattano soggetti seri, bisogna sempre essere preparati a rendere loro giustizia.

Il punto è che, se le scrittrici sembrano attendersi molto dalle loro investigatrici immaginarie romanzesche, è perché la società si aspetta anche di più dalle donne: «C'è bisogno di un movimento femminista che dica alle donne che non devono essere per forza delle superdonne. E in tutta onestà dovremmo continuare a ricordare a noi stesse che non possiamo fare o avere tutto. Perché, quando ce lo aspettiamo, qualcun altro in genere ne paga il prezzo».

Questo qualcun altro è sempre l'altra metà della mela consacrata da Platone: di solito, la discussione e la revisione dei parametri con cui la donna rappresenta il mondo determinano il riposizionamento in negativo dell'essere amato: marito, compagno o amante che sia. Deboli, egocentrici ed egoisti quanto basta, gli attanti maschili fanno

raramente bella figura in questa tipologia di romanzi, fallendo miseramente quando si tratta di stabilire un legame concreto con la donna dalle molteplici funzioni. Per loro non resta che il ruolo del dottor Watson, come stereotipati accompagnatori, oppure anche l'essere allontananti ai margini della trama, che è un'altra definitiva forma di esclusione, perché, nell'irriducibilità del conflitto uomo-donna, il detective wonder woman che convive nella zona del pericolo e del mistero è destinata all'isolamento o al nubilato.

Sebastiano Triulzi

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Intervista a Isabella Ferretti, fondatrice della casa editrice 66thand2nd

Conoscere un editore e intervistarlo è un'esperienza sempre stimolante per chi tratta di libri per professione e/o per passione. Incontrare però la passione altrui trasfusa senza incrinature nella sua professione, quella dell'editore appunto, è un'esperienza di vita e la conferma esaltante di un amore condiviso. Parlando con Isabella Ferretti, cofondatore di 66thand2nd assieme a Tomaso Cenci, è emerso lo spaccato di una piccola casa editrice indipendente che ha scelto una mission interessante: essere un «editore scrivente».

Come nasce la 66thand2nd? A cosa rimanda la scelta del nome?

Nasce dall'idea di offrire al pubblico italiano generi letterari radicati negli USA e in generale nel mondo anglofono. Mi riferisco alla letteratura sportiva e al *Melting pot* letterario, mai proposti prima in maniera sistematica da un editore italiano nell'ambito di un percorso coerente. 66thand2nd è un incrocio di strade a Manhattan[1]. Insieme al nostro logo, che rimanda alla segnaletica stradale delle *freeways* americane, è un tributo agli Stati Uniti, il paese cui dobbiamo l'idea di creare la nostra casa editrice.

Come si è evoluto quel desiderio iniziale?

A sei anni dal lancio della casa editrice[2] ci sembra per il momento di essere riusciti a dare corpo a quella realtà editoriale che speravamo: un luogo letterario portatore di una visione individuale, caratterizzato da una *Weltanschauung* del tutto

[1] È l'incrocio tra la Sessantaseiesima strada e la seconda avenue di Manhattan: n. d. r., come le successive.

[2] La 66thand2nd, costituita nel 2008, è comparsa sul mercato nell'ottobre 2009. Cfr. anche il loro sito: http://www.66thand2nd.com/casa_editrice.asp.

personale. Le nostre collane “storiche”[3] sono i pilastri intorno ai quali abbiamo costruito questa identità forte e continuiamo a svilupparla.

«Attese» è la collana dedicata alla letteratura sportiva, genere che all’attivo vanta esponenti di prim’ordine (basti citare Don DeLillo o Murakami Haruki), ma che in Italia viene ancora considerata di nicchia. «Attese» mescola Budd Schulberg a Ben Markovits, David Storey ad Anthony Cartwright in un continuo guardare al futuro e tornare al passato per riscoprire autori non proposti prima in Italia, ovvero mai in quella veste.

Nel 2014, ad esempio, abbiamo pubblicato una raccolta di racconti di F. Scott Fitzgerald uniti dal denominatore sportivo: *Fuori dai giochi i racconti della grazia, dell’agonismo e del corpo*. Un’idea *made in 66thand2nd* che lega tredici *short stories* di un autore universale, secondo una lettura inedita che rilegge il rapporto con lo sport di F. Scott Fitzgerald, che non superò mai la cocente delusione di essere stato escluso dalla squadra di football di Princeton, la sua università.

Ci siamo spinti ancora più in là con *Il giorno perduto*, romanzo a due voci scritto da Gian Luca Favetto e Anthony Cartwright su proposta della casa editrice. Un fatto storico come la strage dell’Heysel si era imposto con forza alla nostra attenzione: una tragedia archetipale con i suoi trentanove caduti dello sport e i seicento feriti[4]. A trent’anni di distanza gli interrogativi sono ancora tanti, soprattutto su quella serie di atti arbitrari e senza senso compiuti dai tifosi del Liverpool. Di qui il desiderio di raccontare anche la prospettiva inglese su di un giorno che doveva svolgersi in un certo modo e che si è trasformato in un vuoto incolmabile, affiancandosi a tutti quei giorni perduti che albergano dentro di noi. Cartwright e Favetto hanno capito e sentito allo stesso modo, dando vita a un romanzo di formazione denso e lieve che commuove e rimane impresso: un nuovo esempio di narrativa europea e un modo nuovo e coinvolgente di fare letteratura. *Il giorno perduto* è l’elaborazione narrativa di un evento storico, noto a tutti, che restituisce al

[3] «Attese», dedicata alla letteratura sportiva, e «Bazar», dedicata al *Melting pot* letterario: entrambe sul mercato dal 2009.
[4] Bruxelles, strage allo stadio Heysel: finale di Coppa dei Campioni, Juventus-Liverpool, 29 maggio 1985.

lettore la visione individuale, quella che il lettore aspettava e che lo spinge a ricordare il "suo" Heysel.

In un romanzo che Angelo Carotenuto descrive come «pieno di suggestioni […] che racconta il vuoto degli anni Ottanta, pieno di posti molto distanti ma molto uguali, di generazioni che hanno avuto in quel periodo magnifica musica, magnifici film e delusioni tremende»[5], ciascun lettore fa la letteratura insieme agli autori, seguendo l'avventura dei protagonisti, mescolando sensazioni e ricordi personali.

In questo consiste la missione di "editore scrivente": sollecitare gli scrittori, metterli e mettersi alla prova per scrivere quelle pagine che sono un vero e proprio atto d'amore nei confronti del nostro pubblico.

Molti dei vostri autori sono stranieri. Come avviene l'incontro con loro?

Svolgiamo un'intensa attività di *scouting* anche grazie all'ottimo network che si è costituito attorno alla casa editrice. Il fatto di perseguire una linea editoriale ben definita ci aiuta molto nell'individuare gli autori 66thand2nd.

Con alcuni il rapporto diventa molto stretto, continuativo. Così è successo con Anthony Carthwrigt, ma anche con Alain Mabanckou, autore simbolo della collana «Bazar». Mabanckou è ormai un *habitué* di diverse altre collane, «B-Polar» e, nel 2016, «Attese», con un'antologia sul football africano, commissionata da 66thand2nd. Nel 2015 Alain Mabanckou è stato selezionato tra i cinque finalisti del Premio Strega europeo, dopo essere entrato nella decina del Man Booker International Prize.

Autori come lui, come Binyavanga Wainaina, Noo Saro Wiwa, Lola Shoneyin, Dany Laferrìre, rappresentano individualmente, ma soprattutto collettivamente, il punto di rottura degli stereotipi e dei preconcetti che un certo mondo occidentale nutre ancora nei confronti della letteratura che nasce in luoghi di cui sappiamo poco e di cui non conosciamo la realtà contemporanea.

[5] A. CAROTENUTO, *Destini incrociati e poi spezzati nella strage dell'Heysel*, in «La Repubblica», 3 luglio 2015, p. 37 (anche online: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/07/03/destini-incrociati-e-poi-spezzati-nella-strage-dellheysel36.html).

Con un romanzo, L’estate del cane bambino, *della collana «B-polar», avete concorso per l’ultima edizione del Premio Strega. Che bilancio avete tratto da quest’esperienza?*

Estremamente positivo. Il libro ha avuto degli ottimi “presentatori”: Luca Nicolini, libraio della Coop Nautilus di Mantova e ideatore del Festivaletteratura, e Antonella Sabrina Florio, componente del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Bellonci, in qualità di esponente della piccola industria. Insomma due garanti della qualità del prodotto dell’editoria indipendente che il Premio Strega sta cercando nella giusta luce. Il libro è un’opera prima, e gli autori hanno ricevuto molti complimenti, sia dalla stampa sia dagli addetti ai lavori. È stata un’esperienza che speriamo di poter ripetere.

Che rapporto avete con gli esordienti? Com’è articolata la loro promozione?

Le opere d’esordio italiane o straniere sono il nostro terreno d’eccellenza, la manifestazione più evidente del nostro progetto editoriale. Il rapporto con gli autori esordienti è decisamente intenso, in maniera premiante.

Gli autori, all’interno della casa editrice, sono di tutti e tutti, nei rispettivi ambiti, concorrono al lancio e alla promozione dei libri per un periodo che non è mai inferiore a un anno. La promozione migliore è naturalmente quella in cui l’autore si fa parte diligente e collabora alla buona riuscita dell’impresa. I nostri autori sono eccezionali anche in questo, e i risultati si vedono.

Mi viene da pensare al vostro esperimento di «Bookclub». A quale scopo viene proposto un circolo di lettura da un editore?

«Bookclub» è parte integrante della missione dell’“editore scrivente”.

Attraverso la scelta di ciascuno dei libri di questa collana, cerchiamo una relazione continuativa con ogni lettore per formare un gruppo di lettura virtuale, ma concreto allo stesso tempo, rispetto a cui l’editore assume il ruolo di “*tastemaker*” e

percorre insieme a ciascun componente del gruppo i sentieri del progetto editoriale di 66thand2nd. «Bookclub» segna il ritorno alla lettura come modalità di formazione del pensiero e all'idea che la letteratura nasca dalla partecipazione. In questo caso, alle scelte dell'editore.

Uno slogan di settore parla di «decrescita felice» nel senso di pubblicare meno ma meglio, evitando un proliferare di pubblicazioni che hanno poi vita brevissima nelle librerie. Inoltre il mercato è fortemente minacciato dagli e-book, dalle grandi acquisizioni e dai frequenti attacchi alla legge Levi. Come può un piccolo editore indipendente competere con un panorama così difficile e proporre copertine evidentemente costose, vista l'eleganza grafica che dimostra di ricercare?

La crescente digitalizzazione impoverisce alcuni dei segmenti della filiera, la distribuzione[6] e il retail su tutti. Nella nostra esperienza la vendita di e-book può contribuire alla diffusione di titoli che altrimenti avrebbero pochissima visibilità in libreria, anche grazie alle politiche di prezzo, diverse da quelle applicabili al libro cartaceo. 66thand2nd ha scelto di affiancare alla diffusione delle edizioni digitali una particolare cura nella realizzazione di quella cartacea. Quest'ultima diventa un'opera *custom made* per il lettore raffinato che, oltre al contenuto, apprezza anche la confezione. Penso in particolare a «Bookclub», collana in cui ogni volume ha un progetto grafico a sé, e a «Vite inattese» (la nostra serie di *mémoires* sportivi), illustrata da un artista come Guido Scarabottolo sull'ampio sfondo bianco del nostro marchio di fabbrica, la carta Fredrigoni Old Mill. Quest'eleganza sarebbe però insufficiente senza i contenuti.

Il nostro impegno si risolve in una promessa di qualità che speriamo di non deludere mai.

Roberta Camarda

Parole-chiave: editoria indipendente, letteratura sportiva, *Melting pot.*

[6] 66thand2nd è distribuita dal gruppo Messaggerie.

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Sull’avanguardia poetica ispanoamericana

Quando vogliamo avvicinarci all’avanguardia letteraria e artistica ispanoamericana, non possiamo non fare riferimento ad autori che dobbiamo considerare come precursori di tali movimenti. Senza voler includere tutti gli scrittori che hanno in un certo modo avuto un’influenza diretta sull’avanguardia, possiamo citarne alcuni che consideriamo tra i più rappresentativi in questo senso.

L’argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), normalmente incluso nel Modernismo, dopo aver trascorso un periodo in Europa importante per la sua creazione letteraria, nel 1906 scrive un libro dal titolo *Lunario sentimental*, che apre le porte a un avanguardismo che sarà letto dal primo Borges e che influenzerà il suo *Ultraísmo*. Libro, quello di Lugones, che si lancia verso una scrittura piena di immagini, associazioni delle più imprevedibili, giochi linguistici e metafore innovative. Dopo alcuni anni pubblicherà un altro libro in cui queste formule vengono riproposte con grande abilità: *Poemas solariegos* (1927).

Il messicano José Juan Tablada (1871-1945), anche lui vicino al Modernismo, farà parte di quell’avventura ultraista dedita al rinnovamento delle immagini e del linguaggio; dopo un viaggio in Giappone, introdurrà nel mondo ispanoamericano l’*haikū*, quella particolare forma di poesia giapponese formata da soli tre versi di 5-7-5 sillabe.

Il poeta Ramón López Velarde (1888-1921), anche lui messicano, include nelle sue poesie elementi che fino ad allora erano stati considerati triviali e di poco valore poetico. Umorismo e visione ironica della tragicità della vita sono una caratteristica della sua particolare scrittura. Linguaggio, quello di Ramón López Velarde, che sarà ripreso più tardi nel libro *Trilce* (1922) di César Vallejo.

I vari movimenti o gruppi letterari d’avanguardia che iniziano in Europa all’inzio del XX secolo avranno come *Leitmotiv* la rottura del dialogo con la realtà

con il fine di creare una sorta di astrazione e di dissoluzione delle forme per arrivare a quell'idea di arte disumanizzata di orteghiana memoria che ancora oggi desta non poco interesse. Questi cambi, per certi versi, saranno decisamente radicali in Europa: pensiamo all'arte poetica e figurativa del Futurismo, o a un certo nichilismo presente nel Dadaismo, e a una sovversione del pensiero nella sua astrazione psicologica con il Surrealismo; bisogna però considerare che in America Latina non raggiungeranno mai tali radicalità. Saranno fondamentalmente due gli autori che introdurranno l'avanguardia letteraria: il poeta cileno Vicente Huidobro (1893-1948) e il poliedrico e arcinoto scrittore argentino Jorge Luis Borges (1899-1986).

Huidobro, autore che già aveva pubblicato sin dal 1911 con l'intenzione di superare il Modernismo, nel 1916 arriva in Francia ed entra nei circoli dell'avanguardia parigina; Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, Max Jacob, Pierre Reverdy saranno gli intellettuali che gli apriranno le porte di una Parigi attenta ad ascoltare artisti e poeti provenienti dai luoghi e dalle culture più disparate. Huidobro scriverà articoli, libri di poesia, anche in francese, come *Horizon carré* (1917), *Tour Eiffel* (1917), *Hallali* (1919), *Saisons choisies* (1921), *Automme regulier* (1925), *Tout à coup* (1925), tra gli altri; e manifesti di indole prettamente avanguardista. Nel 1918 andrà in Spagna, e a Madrid la sua presenza non passerà inosservata, soprattutto quando creerà il primo movimento d'avanguardia ispanico, il *Creacionismo*[1], che sarà accolto con grande aspettativa da parte degli autori più giovani che in quel periodo scrivono in Spagna. «*La aspiración del creacionismo* – come ci ricorda

[1] Come scrive Greg Dawes nel capitolo dedicato a Vicente Huidobro, *Huidobro: entre el esteticismo vanguardista y la izquierda*, «*Desde un punto de vista artístico, esta otra realidad, elaborada y apartada de la realidad concreta y objetiva supuestamente la desvincula de los posibles ataques de las ciencias y hace posible crear una especie de laboratorio del lenguaje. En ese ámbito el poeta puede experimentar a su gusto, generar diferentes asociaciones de ideas conscientes y subconscientes sin límite alguno, y hacer todo esto con cierto plan establecido dentro de los parámetros del creacionismo pero recurrir siempre a las fuentes dadaístas del proceso literario: la espontaneidad y el azar*»: G. DAWES, *Poetas ante la modernidad. Las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz*, Madrid, Fundamentos, 2009, p. 81. Traduzione in italiano: 'Da un punto di vista artistico, quest'altra realtà, elaborata e appartata dalla realtà concreta e oggettiva, presuntamente la svincola dai possibili attacchi della scienza e rende possibile la creazione di una specie di laboratorio del linguaggio. In quest'ambito il poeta può sperimentare a suo piacere, generare diverse associazioni di idee coscienti o meno senza nessun limite, e farlo con un piano prestabilito nei parametri del *creacionismo* ma ricorrendo sempre alle fonti dadaiste del processo letterario: la spontaneità e il caso' (tutte le traduzioni dallo spagnolo sono a cura di A. Ghignoli).

Óscar Hahn – *a alejarse más y más de la realidad, su deseo de autonomía total del mundo objetivo lo conduce a un proceso de de-construcción del lenguaje*»[2]. Questa spinta produrrà l'*Ultraísmo*, dove il rinnovamento sarà l'asse portante e principale nella sua funzione dentro il sistema letterario spagnolo; il manifesto ultraista[3] sarà pubblicato sulla rivista «Cervantes» nel gennaio del 1919 da Rafael Cansinos-Asséns. Una delle figure principali dell'*Ultraísmo* sarà Gerardo Diego (1896-1987), anche se poi quest'ultimo ricondurrà i propri passi letterari verso il *Creacionismo* insieme ad autori come Vicente Huidobro e il poeta basco Juan Larrea (1895-1980), solo per citarne alcuni.

Nel 1918 arriva a Madrid Jorge Luis Borges ed entra in contatto con molti scrittori che aderivano all'*Ultraísmo*. Nel 1921, tornato in Argentina, a Buenos Aires, diffonde l'idea di un rinnovamento letterario che presenta attraverso un articolo dal titolo *Ultraísmo* nella rivista «Nosotros» nel dicembre del 1921. È assai noto il cammino letterario che con il tempo intraprenderà Borges: così, non ci coglie di sorpresa il suo allontanamento dai postulati avanguardistici.

Altri autori, in questa veloce panoramica, vicini o almeno che avranno un tempo della loro scrittura riconducibile alle metodologie d'avanguardia, saranno quelli che parteciperanno alla rivista messicana «Los Contemporáneos», che inizia le sue pubblicazioni nel 1928 e tra i cui membri più interessanti possiamo ricordare Jaime Torres Bodet (1902-1974), Gilberto Owen (1904-1952), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Carlos Pellicer (1897-1977), Salvador Novo (1904-1974), José Gorostiza (1901-1973) e Xavier Villaurrutia (1903-1950), autore di un libro come *Nocturnos* (1931), in cui le presenze d'immagini notturne vengono trasmesse attraverso insolite associazioni verbali che trasportano il lettore in una dimensione ulteriore e straniante; da ricordare, inoltre, la particolare scrittura di Nicanor Parra (n.

---

[2] Ó. HAHN, *Del génesis al apocalipsis*, in *Vicente Huidobro. El pasajero de su destino*, a cura di Ó. Hahn, Sevilla, Sibilina, 2008, pp. 5-16, cit. a p. 13: 'L'aspirazione del *creacionismo* è di allontanarsi sempre più dalla realtà, il suo desiderio di completa autonomia dal mondo oggettivo lo porta verso un processo di de-costruzione del linguaggio'.

[3] Il manifesto *Ultra* sarà firmato da Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas e J. de Aroca.

nel 1914) con un libro dal titolo *Poemas y antipoemas* (1954), in cui le "antipoesie" hanno una struttura del frammento e di una sorta di collage, come ci rammenta Stefano Berardinelli: «i versi sono lunghi, completamente liberi della metrica tradizionale, la costruzione logica frammentaria; immagini grottesche di sapore surrealista si mescolano a inaspettate inserzioni di espressioni "tradizionalmente" poetiche»[4].

L'argentino Oliviero Girondo (1891-1967) pubblica nel 1922 un libro che rompe con la tradizione classica di quel periodo: in *Veinte poemas para ser leído en el tranvía* il grottesco della realtà si fa portatore di immagini dei luoghi della città in cui i viaggi sono lo sfondo per narrare il sorprendente degli attimi e dei momenti vissuti; nel 1954 uscirà il suo ultimo libro, *En la masmédula*, fitto di neologismi e di un linguaggio polivalente attento a elementi fonici e prosodici che ricordano il libro di vallejana memoria *Trilce*: Girondo sviluppa un tipo di poesia «*radicalmente experimental* [...] *allí donde la lengua se parte y los territorios se abren, que fue la vía seguida por los poetas de rupturas de los '70-'80*»[5]. Non possiamo certo dimenticare il poeta peruviano César Vallejo (1892-1938), così presente in molti autori e uno dei più importanti scrittori del mondo ispanico; gli inizi modernisti lo porteranno a pubblicare un libro come *Los heraldos negros* (1918). Sarà però con il già ricordato *Trilce* (1922) che l'autore peruviano romperà nettamente con la tradizione per una personale visione dell'avanguardia.

In tono minore, ci sembra interessante ricordare un movimento d'avanguardia colombiano, il *Nadaísmo*, gruppo che nascerà agli inizi degli anni Sessanta a Bogotá in un periodo tormentato della storia di una nazione complessa come quella centroamericana; il movimento, che prediligeva la scrittura come un atto di violenza letteraria, altro non era che una reazione a una violenza politica e sociale in cui viveva il paese: «*El Nadaísmo era así una respuesta violenta a la violencia* […] *La*

---

[4] S. BERARDINELLI, *Nicanor Parra. Cinquant'anni di antipoesia*, in «Poesia», nº 179, 2004, pp. 2-16, cit. a p. 3.

[5] D. MUSCHIETTI, *Un nuevo mapa de la poesía argentina*, in *Litoral. Argentina. Poesía y arte contemporáneo*, Málaga, Litoral, 2007, pp. 89-95, cit. a p. 90: 'decisamente sperimentale […] lì dove la lingua si divide e i territori si aprono, che è stato il cammino seguito dai poeti di rottura degli anni '70 e '80'.

institución política, religiosa, cultural, familiar, judicial, etc., en que se basaba la sociedad colombiana de ese entonces hizo crisis […] *éste es el origen del Nadaísmo*»[6].

Delineato, grosso modo, un percorso dell'avanguardia in America Latina, vogliamo soffermarci sull'opera di César Vallejo. Come detto, lo possiamo considerare tra i più importanti e grandi autori della poesia ispanoamericana; il suo fare poetico rompe con la tradizione per cercare nuove forme d'espressione nel dare voce alle inquietudini dell'individuo contemporaneo:

> Per lui l'uomo ricerca se stesso e si trova e si definisce attraverso il dolore. Nelle radici più nascoste dell'uomo, la poesia scopre la forza delle parole. L'apparente semplicità dei versi di Vallejo è il frutto di una laboriosa indagine linguistica che ha alle spalle una solida conoscenza poetica[7].

Nei suoi testi possiamo notare come il poeta si trovi in una difficile sintonia con il mondo che lo circonda; il dramma esistenziale dell'uomo è rappresentato non da una voglia comunicativa, bensì da una scrittura che supera l'idea di narrazione per una descrizione di tipo immaginativo. Non sono da escludere nella sua produzione poetica liriche di una forte vivacità comunicativa quando vuole esprimere sentimenti più affettivi ed empatici.

> *999 calorías.*
> *Rumbbb...... Trraprrr rrach...... chaz*
> *Serpentínica u del biscochero*
> *engirafada al tímpano.*
>
> *Quién como los hielos. Pero no.*
> *Quién como lo que va ni más ni menos.*
> *Quién como el justo medio.*

---

[6] A. ROMERO, *El Nadaísmo contra sí mismo* [2009], in *Antología del Nadaísmo*, a cura di A. Romero, Sevilla, Sibilina, 2009, cit. a p. 5: 'Il *Nadaísmo* era così una risposta violenta alla violenza […] L'istituzione politica, religiosa, culturale, familiare, giuridica ecc., in cui si sosteneva la società colombiana di allora entrò in crisi […] questa è l'origine del *Nadaísmo*'.

[7] V. BLENGINO, *Storia della letteratura ispano-americana*, Roma, Newton & Compton, 1997, p. 59.

1.000 calorías.
Azulea y ríe su gran cachaza
el firmamento gringo. Baja
el sol empavado y le alborota los cascos
al más frío.

Remeda al cuco: Rooooooeeeeis......
tierno autocarril, móvil de sed,
que corre hasta la playa.

Aire, aire- Hielo!
Si al menos el calor (----------Mejor
no diga nada.

Y hasta la misma pluma
con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientas treinta
y tres calorías[8].

Il superamento del discorso razionale e chiaro, come abbiamo appena visto nel testo XXXII del libro *Trilce,* crea una sensazione di spaesamento per la costruzione di un esistere doloroso e confuso; così si rispecchia nella poesia vallejana, dove le onomatopee - che quasi rimandano a una visione formale di tipo futurista, insieme a formulazioni dove le norme ortografiche non vengono rotte, ma superate -, la sonorità e il ritmo fanno da contraltare alla scrittura del poeta peruviano. Giochi allitterativi si possono trovare lungo tutto il libro; le norme sintattiche vengono trasformate in una nuova riproposizione della frase, continue ripetizioni, forme verbali che non mantengono la concordanza, avverbi che Vallejo utilizza come verbi e sostantivi: tutti questi elementi di trasgressione linguistica delle norme creano uno spazio sonoro e verbale in un continuo cambio e ritorno a un indefinito ordine che si crea in una sorta di caos semantico e strutturale, come possiamo leggere nei versi della poesia LXVIII di *Trilce*:

Estamos a catorce de julio.
Son las cinco de la tarde. Llueve en toda
una tercera esquina de papel secante.

[8] C. VALLEJO, *Trilce*, Buenos Aires, Losada, 1975 (I ed. 1922), pp. 54-55.

Y llueve más de abajo ay para arriba.

Dos lagunas las manos avanzan,
de diez en fondo,
desde un martes cenagoso que ha seis días
está en los lagrimales helado.

Se ha degollado una semana
con las más agudas caídas; hace hecho
todo lo que pueda hacer miserable genial
en gran taberna sin rieles. Ahora estamos
bien, con esta lluvia que nos lava
y nos alegra y nos hace gracia suave.

Hemos a peso bruto caminado, y, de un solo desafío,
blanqueó nuestra pureza de animales.
Y preguntamos por el terno amor,
por el encuentro absoluto,
por cuanto pasa de aquí para allá.
Y respondimos desde dónde los míos no son los tuyos
desde qué hora el bardón, al ser portado,
sustenta y no es sustentado. (Neto.)

Y era negro, colgado en un rincón,
sin proferir ni jota, mi paleteó.
a
t
o
d
a
s
t
A[9]

Tutto il testo assume una polivalenza semantica di notevole valore; verbi inventati, un lessico mai utilizzato, la presenza di ogni ricerca nella e della lingua, regionalismi, volgarismi, neologismi, arcaismi sono presenti in questo particolare libro vallejano. Invenzioni, formule immaginifiche, unione di elementi diversi per una costante sorpresa e stupefazione da parte del lettore percorrono aspetti che vanno oltre la semplice lettura, per un sentire visivo, sonoro, olfattivo e tattile del testo stesso, e qui ancora una volta ricordiamo il primo movimento d’avanguardia che è il Futurismo[10]. Come ci ricorda Greg Dawes, «*Vallejo parece ser el vanguardista por*

[9] Ivi, p. 122.
[10] Aspetti teorici in questo senso li possiamo trovare nei manifesti futuristi quali: *Manifesto tecnico della*

excelencia que cuestiona de forma tajante el léxico, la sintaxis, la ortografía, la distribución tipográfica, la imagen y hasta el género poético como tal»[11].

Azioni inconnesse e visione caotica del mondo definiscono l'idea vallejana del suo stare e vivere una vita piena di crisi e d'angoscia. Le poesie di Vallejo si leggono in modo pittorico, quasi con un gesto d'occhio, in una volta, ricordano l'idea poundiana dell'immagine in cui veniva definita come un complesso intellettuale ed emotivo in un istante di tempo[12]. La pagina diventa così uno spazio sinottico che permette una lettura che supera quella verbale per arrivare a una visione globale del testo; come segnala Gonzalo Abril, «*Se trata, en efecto, de un constructo epistémico, pero también de una nueva espacialidad cultural* […] *un esquema mediador para un sinnúmero de prácticas semióticas*»[13].

Per tornare più direttamente su *Trilce,* è oggi considerato, a ragione aggiungeremo noi, uno dei libri più importanti della poesia scritta in lingua spagnola. Come già ricordato, viene pubblicato in Perù nel 1918, ma all'inizio non riesce a superare i confini del paese sudamericano. Quando nel 1930 viene ripubblicato a Madrid grazie a José Bergamín e con un'introduzione di Gerardo Diego, i gusti poetici sono cambiati, e anche in questo caso il libro passa quasi del tutto inosservato. I libri postumi di Vallejo, *Poemas humanos* (1939) ed *España, aparta de mi este cáliz* (1940), faranno invece conoscere al pubblico della poesia un autore dalle tendenze nettamente più sociali e civili.

Bisognerà attendere molti anni prima che si riconosca l'effettivo valore di un libro come *Trilce*, che fa dell'uso sperimentale del linguaggio una delle sue caratteristiche più chiare e notevoli. L'influenza della sua poesia *social* sui poeti

---

letteratura futurista (1912), *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913) o *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914).

[11] G. DAWES, *Poetas ante la modernidad. Las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz,* op. cit., p. 39: 'Vallejo sembra essere l'avanguardista per eccellenza che mette in discussione in modo deciso il lessico, la sintassi, l'ortografia, la distribuzione tipografica, l'immagine e addirittura lo stesso genere poetico'.

[12] Cfr. E. POUND, *Literary essays of Ezra Pound,* New York, New Directions, 1968.

[13] G. ABRIL, *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo,* Madrid, Cátedra, 2003, p. 108: 'Si tratta, difatti, di un costrutto epistemico, ma anche di una nuova spazialità culturale […] uno schema mediatore per un'infinità di pratiche semiotiche'.

spagnoli è davvero indiscutibile: si pensi ad autori come Luis Rosales (1910-1992) con uno dei suoi più importanti libri, *La casa encendida* (1949), ai poeti della rivista «Espadaña», e a un autore fondamentale della letteratura spagnola come Blas de Otero (1916-1979).

Trilce rappresenta l'angoscia dell'uomo di fronte al mondo, la perdita della fede religiosa da parte del poeta che all'inizio degli anni Trenta lo avvicinerà all'ideologia marxista, anche se poi questa vicinanza comporterà un lento allontanamento dalle tematiche avanguardiste:

La negación de Vallejo a la vanguardia literaria ocurre en un proceso que dura muchos años y se vincula estrechamente con su adhesión al marxismo. Mientras más se compromete Vallejo con el comunismo, más abandona los principios del vanguardismo artístico y se convence de inclusive algunas de las virtudes del realismo socialista[14].

Il tormento dell'uomo, certi riferimenti alla corporeità sia propria che altrui (ricordiamo che durante gli anni Venti soffrì di una grave malattia) dimostrano il suo pensiero sulla vita e sulla morte, sull'inutile ripetitività del fare quotidiano che diviene un continuo muoversi senza senso in un tempo minaccioso che, in senso barocco, non lascia scampo, si presenta in maniera quasi maniacale nella reiterazione e nello scandirsi dei giorni, delle ore, degli anni.

Un altro poeta che ci sembra interessante nell'ottica dell'avanguardia ispanoamericana è uno scrittore messicano, Octavio Paz (1914-1998). Nel tentativo di tracciare un percorso della poesia paziana, ci preme sottolineare fin d'ora come il Surrealismo sarà il movimento che più di altri, insieme alla sua fase orientalista, influenzerà la sua scrittura. Gli inizi poetici di Octavio Paz si avvicinano alla poesia barocca e al *Siglo de Oro*, per poi passare a una scrittura prossima al linguaggio

[14] G. DAWES, *Poetas ante la modernidad. Las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz*, op. cit., p. 42: 'La negazione di Vallejo verso l'avanguardia letteraria avviene in un processo che dura da molti anni e si lega in modo forte alla sua adesione al marxismo. Più si impegna con il comunismo, più abbandona i princìpi dell'avanguardismo estetico e si convince anche di alcune virtù del realismo socialista'.

parlato e alla scoperta del Surrealismo. Anche se bisogna dire che non praticò mai la scrittura automatica, si sentiva affine a poeti come Paul Eluard e André Breton. Dopo la Seconda guerra mondiale possiamo notare una certa tendenza esistenzialista per poi arrivare ai contatti con il mondo orientale. Notevoli sono anche i suoi tentativi di poesia visiva con un paio di libri come *Discos visuales* (1968) e *Topoemas*, pubblicato – quest'ultimo − dapprima sulla rivista della Universidad de México nel 1968 e poi nel 1971 per le edizioni messicane Era. Così li definiva Octavio Paz: «*Topoema = topos + poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso*»[15]. Si può dunque notare come il percorso poetico di Paz si muova tra barocco, orientalismo e soprattutto Surrealismo, senza dimenticare i suoi interessi verso una poesia di tipo verbo-visivo.

Per il poeta messicano, forma e contenuto sono un tutt'uno; si possono trovare nei suoi libri versi e prosa al contempo, come in *Blanco*, testo che si può leggere in modo orizzontale come un'unica poesia, o in modo verticale, creando così uno spazio di lettura che dà la possibilità al lettore di costruire diverse e molteplici poesie. Lo stesso poeta ci indica i sei modi di lettura. Solamente una è quella totale, le altre sono disgregazioni, frammenti di poesia che si possono includere nel testo "originale", come essere letti in modo singolo. La prima edizione aveva la forma di un dépliant, leggibile come una sorta di papiro, di rotolo o di *volumen*[16]; la disposizione del testo sulla pagina, l'assenza di punteggiatura, la forma in doppia colonna dei versi ne fanno un libro originale e personale.

---

[15] S. YURKIEVICH, *La topoética de Octavio Paz*, in «Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien», nº 12, 1969, pp. 183-189, cit. a p. 183: '*Topoema = topos + poemas*. Poesia spaziale, in opposizione alla poesia temporale, discorsiva. Ricorso contro il discorso'.

[16] «Il rotolo o *volumen*, come veniva definito con riferimento all'azione di avvolgimento e srotolamento (*volvere*), costituisce il libro per antonomasia dell'antichità classica sia nel mondo greco […] sia nel mondo romano»: F. M. BERTOLO, P. CHERUBINI, G. INGLESE, L. MIGLIO, *Breve storia della scrittura del libro*, Roma, Carocci, 2011 (I ed. 2004), p. 9.

caes de tu cuerpo a tu sombra no allá sino en mis ojos
en un caer inmóvil de cascada cielo y suelo se juntan
caes de tu sombra a tu nombre intocable horizonte
te precipitas en tus semejanzas yo soy tu lejanía
caes de tu nombre a tu cuerpo el más allá de la mirada
en un presente que no acaba las imaginaciones de la arena
caes en tu comienzo las disipadas fábulas del viento
derramada en mi cuerpo yo soy la estela de tus erosiones
tú te repartes como el lenguaje espacio dios descuartizado
tú me repartes en tus partes altar el pensamiento y el cuchillo
vientre teatro de la sangre eje de los solsticios
yedra arbórea lengua tizón de frescura el firmamento es macho y hembra
temblor de tierra de tu grupa testigos los testículos solares
lluvia de tus talones en mi espalda falo el pensar y vulva la palabra
ojo jaguar en espesura de pestañas espacio es cuerpo signo pensamiento
la hendidura encarnada en la maleza siempre dos sílabas enamoradas
los labios negros de la profetisa A d i v i n a n z a
entera en cada parte te repartes las espirales transfiguraciones
tu cuerpo son los cuerpos del instante es cuerpo el tiempo el mundo
visto tocado desvanecido pensamiento sin cuerpo el cuerpo imaginario

contemplada por mis oídos Horizonte de música tendida
olida por mis ojos Puente colgante del color al aroma
acariciada por mi olfato Olor desnudez en las manos del aire
oída por mi lengua Cántico de los sabores
comida por mi tacto Festín de niebla

habitar tu nombre Despoblar tu cuerpo
caer en tu grito contigo Casa del viento

La irrealidad de lo mirado
Da realidad a la mirada

Octavio Paz, *Blanco* (frammento).

La sonorità del verso è un altro importante elemento della sua poesia; allitterazioni, paranomie, sintassi, assenza di segni ortografici creano uno spazio sonoro e fonetico che costruisce una poesia con non pochi caratteri sperimentali e avanguardistici.

La pubblicazione nel 1951 di *¿Águila o Sol?*, libro di poesie in prosa in cui le immagini surrealiste s’intersecano con la tradizione sia messicana sia francese, propone una riflessione sulle tematiche azteche e preispaniche attraverso la costruzione di una parola che è in definitiva il segnale per ricostruire il mondo e la lingua. Scrive Octavio Paz all’inizio del testo *Hacia el poema. (Puntos de partida)*: «*Palabras, ganancias de un cuarto de hora arrancado al árbol calcinado del lenguaje, entre los buenos días y las buenas noches, puertas de entrada y salida y*

entrada de un corredor que va de ningunaparte a ningúnlado»[17]. Nel 1957 pubblica *Piedra de sol*, testo da segnalare poiché costituito da 584 versi che corrispondono ai 584 giorni del calendario azteco; l'andamento della silloge è circolare, si apre e si chiude con gli stessi versi, il tempo rimane rinchiuso dentro questo passaggio di 584 versi e giorni. La negativa visione paziana sulla sua storia coeva viene rappresentata da una scrittura di tipo surrealista fino a includere elementi più vicini alla cultura dei miti aztechi.

El origen semi-automático del poema explica su carácter sintético: resume la trayectoria personal de Paz hasta el momento, su tránsito y el de su generación por los desastres de la historia contemporánea; también sintetiza la estética del surrealismo con la supervivencia de los mitos aztecas, como indica la alusión del título al calendario sagrado de los antiguos mexicanos[18].

Altri tentativi sperimentali di Octavio Paz li possiamo trovare nella produzione di carattere "orientale", ad esempio un *renga*[19] che il poeta messicano scrive insieme ad altri poeti quali Edoardo Sanguineti, Jacques Roubaud, Charles Tomlinson, costruendo, in una sorta di discorso medievale, una poesia in quattro lingue: spagnolo, italiano, francese e inglese. Tra il 1968 e il 1971, sarà la volta della sua produzione visiva: *Discos visuales* sono poesie scritte su due dischi che girano uno sull'altro. Ogni poesia delinea una figura che, al girare la parte inferiore del disco, fa apparire altri testi precedentemente nascosti per arrivare a una lettura circolare dell'intera scrittura.

---

[17] O. PAZ, *Libertad bajo palabra (1935-1957)*, a cura di E. M. Santí, Madrid, Cátedra, 1988, p. 295: 'Parole, guadagno di un quarto d'ora strappato all'albero riarso del linguaggio, tra i buongiorni e le buonenotti, porta d'entrata e d'uscita e d'entrata di un corridoio che va da nessunaparte a nessunluogo'.

[18] E. M. SANTÍ, *Introducción* a O. PAZ, *Libertad bajo palabra*, a cura di E. R. Santí, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 9-68, cit. alle pp. 49-50: 'L'origine semiautomatica della poesia spiega il suo carattere sintetico: riassume la traiettoria personale di Paz fino al momento, il suo transito e quello della sua generazione per i disastri della storia contemporanea; sintetizza anche l'estetica del surrealismo con la sopravvivenza dei miti aztechi, come indica l'allusione del titolo al calendario sacro degli antichi messicani'.

[19] Il *renga* è un genere poetico giapponese chiamato anche "poesia a catena".

Pagina di Octavio Paz, *Discos visuales.*

Octavio Paz arriverà a ricostruire il testo saggistico in uno di tipo critico e poetico al contempo; con la pubblicazione di *El mono gramático* (1974), ci obbliga a una lettura plurale tra narrazione e differenti formulazioni poetiche in cui l'essenza del linguaggio viene messa in relazione simbiotica con il pensiero e lo spirito. La conoscenza raggiunta attraverso il linguaggio deve sempre sottostare al dubbio: «*Quizás la realidad también es una metáfora (¿de qué y/o de quién?). Quizás las cosas no son cosas sino palabras: metáforas, palabras de otras cosas*»[20].

[20] O. PAZ, *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 26: 'Forse anche la realtà è una metafora (di cosa e/o di chi?). Forse le cose non sono cose ma parole: metafore, parole di altre cose'.

Possiamo considerare l'opera di Paz come fondamentale nella letteratura in lingua spagnola: pubblicazioni come *Piedra de sol*, *Blanco*, o del libro *Pasado en claro* sono riferimenti continui delle lettere ispaniche, e la sua influenza, anche se non possiamo considerarlo un poeta di massa, è ben evidente in certi autori presenti nei *novísmos* di Castellet[21], come ad esempio Antonio Martínez Sarrión (n. nel 1939). Debicki sottolinea come: «*Los poemas de Martínez Sarrión comparten el rechazo de las conexiones y secuencias lógicas de los surrealistas, y el esfuerzo de éstos por trascender los límites de la conciencia, por llevar la poesía hacia el juego verbal y sensorial*»[22]; la scelta sarrioniana verso una «*creación artística como algo desligado de la razón, del significado coherente y hasta del auto-conocimiento*»[23], sarà ereditata direttamente da certi poeti ispanoamericani come Octavio Paz.

Sarrión vuole mettere in discussione gli assoluti della cultura ufficiale degli anni Cinquanta e Sessanta in Spagna, epoche in cui la logica della poesia "social" era ancora in auge: basti pensare a certi poeti barcellonesi come Jaime Gil de Biedma (1929-1990), Carlos Barral (1928-1989) e José Agustín Goytisolo (1928-1999). Carme Riera nel suo saggio *La Escuela de Barcelona* (1988) mette in risalto che il "realismo critico" dei diversi autori era il collante di un impegno politico che costruiva le sue radici nel marxismo: «*todos ellos fueron militantes, simpatizantes o compañeros de viaje del Partido Comunista e hicieron suya, en sus primeros libros, una concepción del arte y la literatura basada en un marxismo extraído con frecuencia de lecturas de Luckas y Brecht*»[24].

Per il poeta messicano, il Surrealismo sostituisce la religione cristiana che non è riuscita a mantenere le promesse per una condizione umana migliore; il movimento

[21] J. M. CASTELLET, *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Barcelona, 2001 (I ed. 1970).

[22] A. P. DEBICKI, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997 (I ed. 1994), p. 218: 'Le poesie di Martínez Sarrión condividono il rifiuto delle connessioni e delle sequenze logiche dei surrealisti, e lo sforzo di trascendere i limiti della coscienza, per portare la poesia verso il gioco verbale e sensoriale'.

[23] Ivi, p. 201: 'creazione artistica come qualcosa di slegato dalla ragione, dal significato coerente e anche dall'autoconoscenza'.

[24] C. RIERA, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 252: 'tutti loro militarono, simpatizzarono o furono compagni di viaggio del *Partido Comunista* e fecero propria, nei primi libri, una concezione dell'arte e della letteratura basata su un marxismo estratto con frequenza dalle letture di Luckas e di Brecht'.

d'avanguardia che nasce in Francia diviene così una forma vitale, una possibilità di valori diversi rispetto a quelli offerti dalla religione e dalle forme borghesi di democrazia che non hanno raggiunto lo scopo di un vivere più vicino alle vere esigenze umane. Proprio per questo, l'ultima parte della sua poesia si centrerà sul pensiero orientale, fondamentalmente del Giappone e dell'India[25]: soprattutto il mondo indiano e la sua mistica saranno le chiavi di un'interpretazione del pensiero che lo allontanerà da quello occidentale; la *convergencia*, per utilizzare un termine paziano, tra l'/io/ e l'/universo/ è l'unico cammino possibile per la costruzione di una reale alterità per arrivare a un'unione umana dove il tempo non è più lineare, bensì circolare, come in molta della produzione poetica di Octavio Paz.

Bibliografia

G. ABRIL, *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra, 2003;

Antología del Nadaísmo, a cura di A. Romero, Sevilla, Edición Sibilina y Fundación BBVA, 2009;

Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento, a cura di S. Stefanelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2007;

S. BERARDINELLI, *Nicanor Parra, Cinquant'anni di antipoesia*, in «Poesia», nº 179, 2004, pp. 2-16;

F. M. BERTOLO, P. CHERUBINI, G. INGLESE, L. MIGLIO, *Breve storia della scrittura del libro*, Roma, Carocci, 2011 (I ed. Roma, Carocci, 2004);

V. BLENGINO, *Storia della letteratura ispano-americana*, Roma, Newton & Compton, 1997;

J. M. CASTELLET, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001 (I ed. Barcelona, Barral Editores, 1970);

D. CORSI, *Futurismi in Spagna. Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana nel mondo iberico 1909-1928*, Roma, Aracne, 2014;

G. DAWES, *Poetas ante la modernidad. Las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz*, Madrid, Fundamentos, 2009;

A. P. DEBICKI, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997 (I ed. Madrid, Gredos, 1994);

J. DOCE, *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*, Madrid, Libros de la resistencia, 2013;

A. FERRARI, *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila, 1974;

J. FRANCO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975;

A. GHIGNOLI, *La comunicazione in poesia. Aspetti comparativi nel Novecento spagnolo*, Fara, Rimini, 2013;

LL. GÓMEZ MENÉNDEZ, *Espejo e identidad: Marinetti, Ultraísmo y* Spagna veloce e toro futurista, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», 5, 2011, pp. 1-21;

[25] Nel suo saggio *El arco y la lira* (*L'arco e la lira*, a cura di E. Franco, Genova, Il melangolo, 1991, I ed. 1956, pp. 108-109), Octavio Paz scrive: «Il pensiero orientale non ha subito questo orrore dell'"altro", di ciò che è e non è nello stesso tempo. Il mondo occidentale è quello del "questo o quello"; quello orientale, del "questo e quello" e anche del "questo è quello". [...] Il sapere che ci propongono le dottrine orientali non si può trasmettere in formule o ragionamenti. La verità è un'esperienza e ognuno deve cercarla per suo conto e a suo rischio».

Ó. HAHN, *Del génesis al apocalipsis*, in *Vicente Huidobro. El pasajero de su destino*, a cura di Ó. Hahn, Sevilla, Sibilina, 2008, pp. 5-16;
J. O. JIMÉNEZ, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*, Madrid, Alianza, 1971;
Manifesti futuristi, a cura di G. Davico Bonino, Milano, BUR, 2009;
F. MILLÁN, F. CHEMA, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Madrid, Árdora, 1998;
D. MUSCHIETTI, *Un nuevo mapa de la poesía argentina*, in *Litoral. Argentina. Poesía y arte contemporáneo*, Málaga, Litoral, 2007, pp. 89-95;
O. PAZ, *L'arco e la lira*, a cura di E. Franco, Genova, Il melangolo, 1991 (I ed. Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1956);
O. PAZ, *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1974;
O. PAZ, *Il fuoco di ogni giorno*, a cura di E. Franco, Milano, Garzanti, 1992 (I ed. *El fuego de cada día*, Barcelona, Seix Barral, 1989);
O. PAZ, *Libertad bajo palabra (1935-1957)*, a cura di E. M. Santí, Madrid, Cátedra, 1988;
J. PONT, *La poesía hispánica de vanguardia y la formación del canon* [2005], in A. ROBAYNA SÁNCHEZ, J. DOCE, *Poesía hispánica contemporánea*, op. cit., pp. 245-273;
E. POUND, *Literary essays of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1968;
C. RIERA, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988;
A. ROBAYNA SÁNCHEZ, J. DOCE, *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005;
A. ROMERO, *El Nadaísmo contra sí mismo* [2009], in *Antología del Nadaísmo*, a cura di A. Romero, op. cit., pp. 5 e sgg.;
E. M. SANTÍ, *Introducción* a O. PAZ, *Libertad bajo palabra*, a cura di E. R. Santí, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 9-68;
D. L. SHAW, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981;
C. VALLEJO, *Trilce*, Buenos Aires, Losada, 1975 (I ed. Lima, Talleres Tipograficos de la Penitenciaria, 1922);
Vicente Huidobro. El pasajero de su destino, a cura di Ó. Hahn, Sevilla, Sibilina, 2008;
Voces y luces. Poesia ispanoamericana attuale, a cura di M. Canfield, Milano, Olivares, 1988;
S. YURKIEVICH, *La topoética de Octavio Paz*, in «Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien», nº 12, 1969, pp. 183-189.

Alessandro Ghignoli

Parole chiave: letteratura ispanoamericana, Paz, Vallejo.

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri, di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

Marino Magliani,
Soggiorno a Zeewijk,
Mestre (Venezia), Amos Edizioni, 2014, 180 pagine, eu 14,
ISBN 9788887670370
e
Il canale bracco,
Saluzzo, Fusta Editore, 2015, 128 pagine, eu 12,
ISBN 9788898657339

Il canale bracco, primo titolo di «Bassa stagione», la nuova collana letteraria dell'editore Fusta di Saluzzo, segue e anzi continua il precedente *Soggiorno a Zeewijk* (Amos edizioni, 2014); entrambi si collocano in quella sorta di enciclopedia erratica di spazi e momenti della vita che Marino Magliani sta componendo quando non si dedica alle traduzioni, alle riduzioni e ai romanzi veri e propri.

Il canale e *Il soggiorno* hanno diversi punti in comune, si illuminano e si completano a vicenda, ed è difficile parlare dell'uno senza far riferimento all'altro. In entrambi si viaggia molto, ci si perde, si ragiona, ci si imbambola, si osserva con attenzione, si è osservati come tipi bizzarri, si torna ogni volta che si può alla verticalità di una Liguria lontana dal mare (quella tutta rovi, polvere e vento raccontata anche da Biamonti, Bertolani e Grasso), e la si mette a confronto con l'orizzontalità dell'Olanda.

Zeewijk è un quartiere periferico di Amsterdam, che Magliani ha eletto sin dagli anni Ottanta a sua residenza nei Paesi Bassi. Alcune caratteristiche lo rendono

singolare, lo caricano di significato allegorico, per chi crede nelle allegorie: per esempio, le vie e le piazze hanno i nomi di costellazioni, per cui ogni passeggiata diventa uno scorrazzare nella volta celeste; soprattutto, Zeewijk, sorta tra le dune in continuo movimento, obbedisce a un piano regolatore che impone, ogni trenta, quarant'anni al massimo, l'abbattimento e la ricostruzione degli edifici pubblici e privati, in ossequio al profilo sempre nuovo del territorio. La vita media dei residenti è più lunga di quella degli edifici: strano effetto deve fare sulla memoria, sui legami che in qualunque altra parte del mondo si stabiliscono con i luoghi, al punto da provocare una sorta di «sentimento di amputazione» (tra parentesi, immaginiamo a questo punto l'impressione che a Magliani, scrupoloso e amorevole traduttore dell'*Amico del deserto* di Pablo D'Ors per Quodlibet, hanno fatto nel romanzo del sacerdote spagnolo le dune dei deserti africani, quelle sì pericolose oltre che instabili).

Magliani è poeta di sguardi. Nei suoi libri tutti guardano altri che guardano (altri ancora che guardano a loro volta altri che guardano, se vogliamo insistere): il suo gusto dell'osservazione si esercita soprattutto lungo le vie di Zeewijk, grazie all'opportunità offerta dalle grandi vetrate prive di tende che fanno di ogni casa un tableau vivant a cui gli stessi abitanti si prestano, sia pure con qualche pudore; sono occhiate fugaci, clandestine, su cui però si può tornare a più riprese, su cui si può ragionare. Il carattere abitudinario, casalingo, anche pantofolaio, degli abitanti favorisce gli appostamenti, consente di fare calcoli e proiezioni, alimenta le ipotesi. «Zeewijk è un festival di vetrate, un mondo che attende di essere antologizzato», appunto. Magliani, spinto, oltre che da un'innata curiosità, da una certa sua propensione alla classificazione, si diverte a immaginare le visioni degli interni come acqueforti, e a catalogarle sulla base dell'ora, del giorno, della via (cioè della costellazione). A volte l'osservazione viene compiuta con maggiore agio dall'interno, cioè dalla stanza dell'amico Piet, l'*alter ego* di Magliani, con cui l'autore condivide pensieri e progetti, attraverso la cui grande finestra osserva il mondo. Come nella

Lezione di anatomia di Rembrandt, oggetto di una pagina memorabile, il gioco degli sguardi attorno al cadavere anatomizzato porta alla conclusione che l'unico sguardo che si accorge dell'errore anatomico, della stranezza della situazione, delle posture improbabili, è quello dello spettatore, che ricalca quello di Rembrandt stesso. Ai personaggi sussiegosi e curiosi del dipinto quello stupore è negato – ci sono dentro, è tutto normale per loro.

Tutto filtrato dai vetri è anche l'amore, o per meglio dire l'abbozzo di storia d'amore, con Anneke, raccontato attraverso una serie di appostamenti, di occhiate e sorrisi, di pagine scritte (e tradotte da Piet in olandese) poste sul vetro della grande finestra della casa di lei. Amore gentile, impacciato, elegiaco, molto letterario, che senza quel vetro di mezzo sembra perdere il canale attraverso cui viaggiare, e che naturalmente si sgonfierà presto – ma che dà all'autore occasione di rievocare in pagine di scabro virtuosismo le cose della Liguria che gli sono care.

La Liguria del *Soggiorno a Zeewijk* è più volte raccontata come un intrico di rovi: ed «essere nei rovi», «rientrare tra i rovi» è il modo con cui lo scrittore descrive i suoi viaggi in Liguria, nati da un bisogno diremmo animale di infrattarsi in una tana sicura, di tornare alle calde asprezze in cui farsi dimenticare, da cui nemmeno le telefonate nervose degli editori olandesi possono farlo emergere. Il suo stare in Liguria è davvero raccontato come un ferino scavare corridoi in mezzo agli sterpi, a colpi di ronca, un tentativo di riappropriarsi dei luoghi, delle cose, in piena solitudine, visto che il rapporto con i conoscenti di un tempo si è guastato ed egli stesso ormai è sentito come un estraneo. «Liguria-orti», «Zeewijk-interni» è la formula a cui si ispira – Magliani ne è cosciente – questo libro, come altri suoi. «Esule» in entrambi i luoghi, che ormai considera entrambi «colonie», Magliani vaga dall'uno all'altro e quando è nell'uno pensa all'altro – meglio: stare in un luogo lo aiuta a definire, a capire meglio l'altro.

Le differenze tra i due paesi sono numerose e irriducibili. Ma a volte, di rado, il contrasto si illumina di improvvise e inaspettate analogie (uno sguardo di una persona

incontrata lungo la strada, un odore, un rumore), e tanto basta a Magliani per sentirsi un po' meno fuori posto. Quest'esigenza, di mettere accanto le due terre della sua vita e provocare così un attrito fecondo, è confermata anche nei tentativi di dare un titolo al libro più recente, che in un primo tempo si sarebbe potuto intitolare *Cronache da uno stagnante Nord* con il sottotitolo *E da un Far West ligure*.

Non è tutto. Grazie a Piet, Magliani scopre che tra Zeewijk e la provincia di Imperia esistono precise affinità geografiche: anzi, se ritagliati, i confini hanno «la stessa identica forma, la stessa curvatura, gli stessi spigoli»; e il gioco di sovrapposizioni continua, se anche Ijmuiden, prolungamento naturale di Zeewijk, coincide con il profilo delle altre province liguri. Piet ha proprio fatto questo, zitto zitto: ha preso forbici, ha ritagliato sagome, le ha accostate, ha scovato affinità definitive tra due luoghi tanto diversi. Addirittura lo ha fatto prima che l'amico italiano giungesse nei Paesi Bassi, prima di conoscerlo dunque, come per segnare un percorso, un destino.

Molte cose, dicevamo, tornano dal *Soggiorno a Zeewijk* al *Canale bracco*: temi, figure (anche Piet, naturalmente), gesti, momenti del primo si travasano naturalmente nel secondo.

Nel *Canale bracco* lo spunto iniziale è di seguire il Noordzeekanaal che dal porto di IJmuiden sul mare del Nord giunge ad Amsterdam. È amichevolmente citato più volte, anche in esergo, un riferimento importante, il *Racconto del fiume Sangro* di Paolo Morelli. Morelli, nel libro pubblicato da Quodlibet nel 2014, registrava il viaggio dalle sorgenti alla foce del Sangro, ostinato e solitario viaggio a piedi compiuto il più possibile vicino al letto del fiume; percorso di purificazione e decantazione personale, dialogo caparbio con la voce del fiume – anzi, con le mille voci del fiume –, tour de force poetico per rendere a parole questa vocalità sovrumana. Tra i due libri affascinanti vi sono certo alcuni punti di contatto, ma anche numerose differenze: intanto da una parte abbiamo un fiume, selvaggio per buona parte del suo percorso, dall'altra un canale fortemente segnato dalla presenza e

dalle attività dell'uomo; poi, soprattutto, il progetto di Morelli è implacabilmente messo in atto, e la sua è una narrazione lineare di un tragitto che è anche la biografia di un fiume-organismo, mentre l'approccio di Magliani è divagante, continuamente interrotto e distratto, deviato da conversazioni e inaspettate fonti di interesse estemporaneo. Quello di Morelli è soprattutto un viaggio compiuto e raccontato tappa dopo tappa; quello di Magliani è innanzitutto pensato, vagheggiato, progettato, programmato (in Liguria), messo a punto, corretto da continue conversazioni con Piet, colorato da una certa inclinazione alla classificazione e alla mappatura, e parte in effetti solo verso la metà del libro, per interrompersi prima di giungere a compimento. Il viaggio vero e proprio, per Magliani, è prima di tutto interiore, volatile: le continue interruzioni, le digressioni, gli sconfinamenti, i canaletti laterali, le creaturine che vi vivono, gli olandesi silenziosi (non tutti, a dire il vero) e gentili diventano materia primaria della narrazione, sgomitano per togliere spazio al resto, all'avventura en plein air. «Cosa non si fa per impantanare un racconto», scrive a un certo punto. E poco oltre: «Uno parla, Piet, e il canale viene dopo. Prima o poi».

Accanto a entrambi, in ogni caso, si sente la presenza di amici comuni, esploratori senza fretta di spazi e di vite umane: Celati, certo, anche Cavazzoni, anche Ghirri (un Ghirri in bianco e nero, sembrano a volte le pagine di Magliani).

Resta il mistero sul titolo, su quel «bracco» detto di un canale. «L'acqua salmastra in olandese è *brak water*», spiega Magliani a un certo punto. E subito dopo: «Il segreto del canale bracco è nella vita che l'attraversa, qui abitano alghe e si riproducono specie di pesci che nell'acqua salata e in quella dolce morirebbero lentamente». Da questa italianizzazione fantasiosa viene il titolo, a designare una condizione a metà tra uno stato e un altro, tra mare e fiume, una contaminazione tra due nature, due mondi. Un po' come quella vissuta dallo stesso Magliani, verrebbe da concludere, che libro dopo libro compone un affresco geografico instabile eppure di grande nitore, preciso e insieme fluttuante.

Claudio Morandini

Stéphanie Hochet, *Sangue nero*, traduzione di Monica Capuani, Roma, Voland, 2015, pp. 112, eu 13, ISBN 9788862431811

Sangue nero (*Sang d'encre* nell'originale, Paris, Éditions des Busclats, 2013) è il secondo romanzo di Stéphanie Hochet pubblicato in Italia, dopo *Le effemeridi*, edito da La Linea nel 2013, anch'esso tradotto dalla Capuani. Si perde un po', ahimè, nella versione nostrana, il gioco di parole del titolo, che in francese significa alla lettera 'Sangue d'inchiostro' ma esprime anche, nell'espressione *se faire un sang d'encre*, un alto senso di inquietudine e angoscia. Ma certo il gioco era irrisolvibile – sulla difficoltà di tradurre non tanto calembour come questi, quanto lo stile della Hochet, diremo qualcosa più avanti.

Sangue nero è un romanzo breve, o un racconto lungo, classificabile come gotico per quella dose di mistero indecifrabile che si mescola alla narrazione di una contemporaneità riconoscibile ma non troppo definita. A colorarlo di gotico c'è il senso persistente di mistero, c'è una metamorfosi inspiegabile, ci sono forze oscure che agiscono sui corpi e sugli animi, c'è un antico motto in latino che parla di brevità della vita, di scorrere inesorabile del tempo e di ineluttabilità della morte; ci sono le parole «*Vulnerant omnes*», tatuate sul plesso solare dell'io narrante, le quali poco a poco vengono assorbite nella pelle, mentre resta ben visibile la minaccia rappresentata dalle parole «*Ultima necat*»… (con questo calligramma allusivo, che abita il corpo come se fosse vivo, siamo da qualche parte tra il fantastico e l'allegorico). C'è, non ultimo, il personaggio sfuggente eppure ingombrante di Dimitri, il tatuatore, a cui dedicheremo qualche riga.

Senza impazienza e senza nostalgie per certi effettacci tipici del genere, Stéphanie Hochet mescola con eleganza tutti questi elementi e li sfrutta per svolgere narrativamente certe sue feconde ossessioni, certi fantasmi di cui ha nutrito gli altri suoi romanzi.

Il protagonista e io-narrante di *Sangue nero* sembra provenire direttamente da *Je ne connais pas ma force*, altro romanzo breve pubblicato da Fayard nel 2007. In quest'ultimo, l'adolescente Karl Vogel, ricoverato per un tumore al cervello, per dominare la malattia decide di diventare il Führer del proprio corpo, e prende a vivere in una dimensione ingombra di feticci e precettistica nazista. Ecco, l'io narrante di *Sangue nero* sembra proprio quel ragazzo, cresciuto e guarito sia dal cancro sia dal contagio ideologico, ma sempre, come dire, in rapporto tormentato e irrisolto con la propria fisiologia. Un veloce riferimento a un ricovero subito da giovanissimo in una delle prime pagine di *Sangue nero* sembrerebbe confermarlo.

Il carattere ossessivo del protagonista è sempre lì, evidente: in *Sangue nero*, egli tenterà di temperare l'ossessione per il tatuaggio interessandosi alle donne del suo presente e del suo passato, ma finirà per sostituire un'ossessione con un'altra. Eppure avrebbe di che impensierirsi davvero per altro, ci diciamo quando scopriamo che soffre della «malattia che comincia per L», la leucemia.

La figura perturbante – ce n'è sempre almeno una, nei libri di Stéphanie Hochet, pronta a condizionare fino allo sconvolgimento le vite degli altri personaggi – è, per una volta, un adulto ben piantato e non una bambina o un adolescente (o il gatto di casa, come nel delizioso *essai Éloge du chat*, pubblicato nel 2014 da Léo Scheer e ancora inedito in Italia) in continua oscillazione tra demoniaco e chissà quali sottintesi angeologici, comunque una figura caricata di alterità, un alieno ambiguo con vocazione parassitaria a cui pare impossibile resistere, la cui funzione e le cui intenzioni restano misteriose. Qui, in *Sangue nero*, svolge questo ruolo il già nominato Dimitri, il tatuatore, il «seduttore», figura sfuggente, indefinibile proprio

perché fatta di troppe facce. È stato avventuriero, marinaio (un tatuaggio a ogni porto), ora si è rinchiuso in un *tattoo* studio. Per lui il narrante si è ritagliato il singolare mestiere di disegnatore di nuovi tatuaggi e scovatore di sentenze da incidere. Molto virile secondo la descrizione che ne dà l'io narrante, Dimitri ha però una forte componente femminile, che si esplica nei gesti di affetto, nell'attenzione all'ascolto nel momento delle confidenze; la delicatezza muliebre con cui esegue i suoi lavori contrasta con il trasparente e dichiarato simbolismo della penetrazione dell'ago, della fecondazione (con l'inchiostro) del corpo altrui. Dimitri «sconvolge i suoi clienti tatuandoli», attraverso l'inchiostro riesce a esercitare un subdolo potere su di loro. Lo si incontra spesso, troppo spesso: diventa onnipresente (l'io narrante non è l'unico a pensarlo, anche altri personaggi ne sono ossessionati), al punto di infilarsi nei sogni, dove alimenta fantasie macabramente erotiche in cui egli stesso si dota di seni e dà vita a miscugli violenti di corpi segnati e feriti, contaminazioni di sessi come nei bianchi e neri di Hans Bellmer (Francis Bacon, che pure potrà venire in mente a questo proposito, tornerà più utile come riferimento obbligato per il Simon Black di *Le effemeridi*, il pittore malato di cancro che dipinge i propri urli).

In Dimitri coincidono gli opposti: è detto «angelo diabolicamente uomo e donna», è un uomo ben piazzato «che una paradossale femminilità rende stranamente flessuoso». Come una donna, anzi una *femme fatale*, suscita gelosie feroci, allucinatorie. In certi momenti l'amicizia che lo lega all'io narrante travalica l'affetto tra uomini, e la loro collaborazione sembra quasi rimandare a un ménage coniugale. Dimitri popola i pensieri e i sogni dell'io narrante come farebbe la figura di una fidanzata. In più, sottotraccia, vi è in lui qualcosa che sfugge alla dimensione umana – una forza intrattenibile, un potere oscuro, forse mefistofelico, il che sarebbe perfettamente in linea con l'allure gotica del racconto.

Sangue nero è un racconto gotico, d'accordo, ma dipanato con una sensibilità di oggi: dunque i nodi non vengono al pettine, la chiusa a effetto c'è ma suona come un ironico contentino, i temi evocati restano a fluttuare in un sistema molto allusivo e

poco esplicito, i legami potrebbero sfilacciarsi da un momento all'altro, perché sembrano fondati sull'allusione analogica, più che sulla strutturazione logica. Facciamo qualche esempio. L'inchiostro del tatuaggio rimanda alla malattia (alla malattia del sangue «che comincia con L», sempre ignorata, sminuita, osservata di lontano, ma perché?), anzi ne è una sorta di premessa, di causa scatenante (ma perché? Sempre la domanda sbagliata), *ergo* (ma è un *ergo* ironico, che si smonta da sé) la cancellazione del tatuaggio porterà con sé l'eliminazione della malattia. Ma virus è detto anche il contagio delle mode, il cattivo gusto e la volgarità trash che contaminano il mondo dei tatuaggi. I disegni stessi hanno vita propria, si rivoltano contro i portatori, come malattie ne infestano le carni dopo averne corrotto la pelle. E si insinua che contagio sia anche quello del disegno, della parola, del disegno della parola – di cui l'io narrante è scopritore e Dimitri l'esecutore non si sa quanto consapevole. Disegno e scrittura come intrusione, immissione di agenti patogeni, mortifero lavorio interno, patologia che si autogestisce? Stéphanie forse non sarebbe d'accordo, ma i contorni vaghi del problema ci autorizzano a derive come queste. Alludere, imbastire, stemperare, lasciare ampi spazi vuoti nel tessuto della trama: ecco come Stéphanie Hochet si appropria degli stilemi di un genere e ne fa qualcosa di nuovo e di suo.

La scrittura di Stéphanie Hochet è strettamente legata alla lingua francese. Ritmata, ora si distende in *tournures* di registro alto e di sapore sette-ottocentesco, ora diventa irrequieta, nervosamente contemporanea, ellittica. Lessicalmente è complessa, stratificata, lavorata come da un gusto poetico. Tradurla mantenendo intatto il valore letterario diventa una sfida, significa riscriverla: farne una versione più o meno letterale può dar conto del senso di ciò che accade, ma conduce alla perdita di quel sovrappiù che è dato dall'eco letteraria (poetica) di quelle parole – talvolta, soprattutto nei momenti più freneticamente ellittici, conduce a uno sgradevole effetto di non senso, a un borbottio ostico, da cui purtroppo non mi pare esente la presente edizione.

Claudio Morandini

Ruth e Alex. L'amore cerca casa (2015), di Richard Loncraine, con Morgan Freeman e Diane Keaton

Due recensioni a confronto:

Elogio dell'autodeterminazione: Ruth e Alex *di Richard Loncraine*

Ruth e Alex. L'amore cerca casa è un film uscito a maggio negli Stati Uniti (col titolo *5 Flights Up*) e da giugno nelle sale italiane, diretto da Richard Loncraine: la dimestichezza del regista inglese con le serie televisive si percepisce subito nella pellicola, girata perlopiù in interni assolati, nei quali prevalgono (forse non a caso) i toni caldi, dorati e lievemente decadenti delle ore del tramonto, che ricordano l'effetto seppia di una fotografia dai colori un po' sbiaditi dal passare del tempo e ben si addicono alla coppia energica ma non più giovane dei protagonisti, interpretati con scioltezza e intensità da Diane Keaton e Morgan Freeman, che non deludono le aspettative.

La precedente esperienza di Loncraine quale regista di *Richard III* (1995), rivisitazione e attualizzazione della celebre tragedia shakespeariana che ha meritato l'Orso d'argento per la miglior regia al Festival di Berlino del 2006, traluce anche in questa pellicola, dominata, come una tragedia che solo all'ultimo si risolve in commedia (o, meglio, in un "eroico" differimento del finale inevitabilmente tragico), dai due protagonisti, che campeggiano sulla scena, stagliandosi in primo piano sullo sfondo di qualche comparsa di non grande rilievo, e riescono a neutralizzare anche la "sottoprotagonista", la nipote di Ruth (interpretata da Cynthia Nixon, la rossa Miranda del popolare *Sex and the City*), assai attiva e intenta a cercare per la coppia, che si avvia verso l'età anziana, una più confortevole sistemazione in un appartamento dotato di ascensore.

La consapevolezza dei due coniugi Carver di essere giunti, ormai, alla soglia della "vecchiaia" viene sapientemente mediata – nella sceneggiatura di Charlie Peters, collaboratore di Loncraine anche nella commedia *Viaggio d'estate* (*My One and Only*, 2009) e regista a sua volta - dall'episodio iniziale che vede protagonista la cagnetta Doroty, l'unica "figlia" della coppia, che non ha mai avuto bambini a causa della difficoltà di Ruth a concepirne: a differenza di Alex che, nonostante i capelli bianchi, percorre ad ampie, dinoccolate falcate, e con atteggiamento scanzonato e ironico, le strade del proprio amato quartiere (Brooklyn) e, sebbene a fatica, affronta ancora con determinazione i cinque piani di scale del palazzo, portando anche un vassoio con la colazione per la moglie, in un'amorevole consuetudine che si ripete da quarant'anni, la cagnetta, proprio all'inizio del "dramma", accusa delle difficoltà a salire i gradini a causa di un'ernia del disco che andrà operata.

Proiettandosi, inevitabilmente, nel futuro e vedendo se stessi nell'anziana Doroty, i due protagonisti decidono di concedere maggior credito alla suddetta nipote di Ruth, Lily, agente immobiliare in apparenza assai dinamica e generosa ma alla lunga fastidiosamente logorroica e iperattiva, nonché interessata e a caccia di affari, affinché metta in vendita il loro appartamentino, ben quotato dopo che il quartiere di periferia nel quale avevano fissato la loro dimora da giovani, scontrandosi anche con la diffidenza di vicini non ancora pronti ad accettare l'unione tra una ragazza bianca e un giovane nero, è divenuto, ormai, di moda, in una New York caotica e in rapida trasformazione. Si devono, dunque, scontrare anche con la moda delle "visite libere", giornate nelle quali tanti potenziali acquirenti possono entrare nelle case in vendita, ancora abitate, e aggirarsi impunemente nelle loro stanze ammobiliate: Ruth si dimostra sempre più possibilista e aperta al cambiamento del marito che, anche in tale occasione, oppone una sorda resistenza alla sgradita invasione di estranei nella casa che è stata il rifugio appartato della coppia per decenni; dovrà, però, rendersi conto anch'ella della poca delicatezza dei visitatori, che si concedono commenti sbrigativi e superficiali sui vari oggetti che popolano il loro appartamento e hanno un ben preciso significato per i coniugi, complici e affiatati anche dopo tanti anni di

convivenza, e che, violando con prepotenza a volte quasi inconsapevole (si pensi alla delirante madre di Zoe, che prova tutti i letti delle camere da letto che visita) l'intimità dei proprietari delle case, paiono attratti quasi più dalla morbosa curiosità per gli stili di vita altrui che realmente motivati all'acquisto.

Mentre Ruth reagisce sempre con elegante ironia alla scarsa sensibilità dimostrata dagli altri, Alex si chiude in se stesso ed evita il confronto con gli "invasori", con l'eccezione di Zoe, bambina più saggia della madre che, da dietro spessi occhiali di perspicace e attenta osservatrice (e gli occhiali si dimostrano un oggetto dotato di particolare fascino per l'artista, attratto in passato dall'autenticità della bellezza della propria musa giovanile, Ruth), fa amicizia con Alex e si rivela in grado anche di apprezzarne l'estro di pittore molto quotato in gioventù e, invece, in calo in un'epoca che non apprezza più la ritrattistica e privilegia i soggetti astratti. I commenti del suo ex-gallerista/ex-amico lasciano intendere, però, che il mercato dell'arte non sta andando nella direzione della valorizzazione della qualità pittorica e della creatività degli artisti, ma in quella del miope e indifferenziato apprezzamento per la contemporaneità, indipendentemente dal valore estetico delle opere dei "giovani". Così, nel mondo odierno, "giovane batte vecchio", a prescindere dalla considerazione del singolo autore e della sua capacità immaginativa: questa la denuncia che, tra le righe, serpeggia in alcune scene del film, tra le poche girate in esterni cittadini.

Il ponte di Brooklyn ha la funzione d'introdurre il secondo evento esterno (dopo l'emergenza-Doroty), che viene a turbare - seppur non troppo profondamente - le placide acque della vita regolare e affiatata dei due coniugi: un camion bloccato su una carreggiata del ponte e il sospetto della presenza di una bomba; poi, la caccia al conducente straniero del veicolo, scappato in preda al panico, e le menzogne che gli organi di stampa diramano sul suo conto, con una sequela di disordinate smentite, fino alla sua resa plateale e alla sua cattura in diretta. L'allarme bomba e la caccia al "pericoloso" fuggitivo hanno l'effetto di far abbassare i prezzi degli appartamenti di

zona, pressando psicologicamente i due sposi e inducendoli quasi ad accettare, sebbene a malincuore, un’offerta di acquisto.

La dedizione di Alex alla moglie lo induce anche ad assecondarla, contestualmente, nelle trattative per l’acquisto di una casa a Manhattan, molto luminosa e dotata di ascensore, ma priva del privilegiato affaccio sul ponte di Brooklyn che ha ispirato, con la propria apertura e la luce suggestiva, tanti dei quadri più riusciti del pittore afroamericano; la visione del giovane conducente arrestato, accusato e denigrato ingiustamente solo per essere fuggito in preda al panico e catturato in ginocchio sotto mille impietosi riflettori, induce, però, Alex, forse memore anche della segregazione e della discriminazione razziale da lui stesso patite in passato, a ripensarci improvvisamente e a mandare all’aria la compravendita nella quale si era abilmente inserita anche Lily, a caccia della propria provvigione.

L’amore consapevole di Ruth per il marito si dimostra nell’unico rimprovero che gli muove: quello per il tono sgarbato, per la scenata inattesa e immotivata e per il comportamento brusco e scortese (il film è tutto un inno alla cortesia quale valore anche estetico e alla *medietas* dei toni). Non ha evidentemente necessità di chiedergli spiegazioni, perché sa che Alex ha ragione: a difendere la loro libertà di scelta finché è possibile, a perseguire con ostinazione la loro autonomia e a salvaguardare dalle ingerenze altrui – fossero pure motivate dall’affetto più disinteressato - il loro diritto ad autodeterminarsi la vita finché ne hanno le forze e ne sono intellettualmente capaci. Lo segue senza indugio, col medesimo slancio e la stessa impulsività di quando, da giovane, aveva affrontato la disapprovazione e i timori della propria famiglia per il colore della pelle di Alex, venendo ricambiata dalla fedeltà del marito, che non l’aveva mai abbandonata, nonostante non potesse dargli un figlio, e, anzi, l’aveva spesso consolata e rassicurata al riguardo (il tocco di Loncraine è sensibile e leggero anche nell’affrontare tali delicate tematiche): l’unica vera scena di disperazione della pellicola, quella dedicata al senso di colpa e di frustrazione di una giovane Ruth per una sofferta condizione che ella reputa, allora, di “femminilità

incompleta", non giustifica, però, l'etichetta di genere "drammatico" attribuita da più parti al film.

Ruth e Alex, trasposizione cinematografica piuttosto fedele del romanzo autobiografico *Heroic Measures* della canadese Jill Ciment - lanciato negli USA da Oprah Winfrey e tradotto in Italia per Newton Compton da Stefania Rega (nel romanzo, il cognome dei coniugi, che risiedono nel Lower East Side, è Cohen) -, celebra la coppia quale cellula della società, il perdurare dell'affiatamento e della sintonia tra due persone che vivono in simbiosi e che non hanno bisogno del collante dei figli per restare insieme: la ricetta del rispetto reciproco, della leggerezza, del mutuo sostegno e dell'ascolto aiuta una donna come Ruth, "madre" di tutti gli allievi che ha avuto come insegnante e, talora, figura materna anche per il proprio compagno Alex, a superare, alla fine, senza troppa malinconia residua il dramma della mancata maternità e ne fa un luminoso esempio di femminilità comunque compiuta e soddisfatta della propria esistenza. L'unica concessione senile a questo nodo irrisolto, almeno in gioventù, si può individuare nella propensione di Ruth a cedere in vendita l'appartamento alla coppia di donne che, contrariamente agli altri visitatori indesiderati, nella usuale lettera di accompagnamento alla proposta di acquisto sanno far leva sui sentimenti e sulle emozioni della padrona di casa, alludendo alla loro volontà di far crescere la loro bambina in un ambiente accogliente, che trasuda amore e armonia coniugale da ogni angolo: episodio che sottolinea l'auspicabilità della complicità tra donne (l'ottica femminile dell'autrice del romanzo viene rispettata anche dalla sceneggiatura e dalla pellicola) e ribadisce il valore della retorica come strumento di persuasione anche nel mondo odierno, accanto a quello economico, più scontato, del denaro.

Il ponte di Brooklyn, simbolo per generazioni del progresso e del nuovo che avanza, diviene, in questo caso, antifrasticamente, una frontiera da non superare, una barriera protettiva che isola la coppia dall'impatto con la travolgente caoticità del contemporaneo e la induce a trascorrere il tempo che resta nella tranquillità delle rassicuranti abitudini condivise. Assieme alla cagnetta Doroty, che il destino, come a

voler premiare la scelta eroica dei due protagonisti e a voler suggellare il rinnovamento del loro patto emotivo, ha voluto risparmiare.

Un film in controtendenza: lento, basato su pochi colpi di scena e senza effetti speciali, che racconta un'altra America, più vicina, nei suoi piccoli-grandi problemi quotidiani largamente diffusi, ad altri paesi del mondo meno freneticamente e costantemente intenti ad anticipare e indirizzare il futuro dell'umanità.

Maria Panetta

Se un ostacolo diventa una risorsa

Morgan Freeman e Diane Keaton sono gli straordinari interpreti della commedia americana in programmazione in questi giorni nelle sale cinematografiche, intitolata *Ruth e Alex. L'amore cerca casa*.

Tema centrale della storia è la ricerca di un nuovo appartamento che la coppia di anziani coniugi, dopo quarant'anni di convivenza, sogna per ottenere una sistemazione più comoda dove trascorrere la vecchiaia. La sola prospettiva dell'acquisto provoca nei due forti emozioni ma anche angoscia. La loro casa attuale riveste il ruolo di custode dei ricordi del tempo trascorso insieme e venderla può significare interrompere la magia che li ha tenuti sempre uniti.

Il desiderio di cambiamento è un tema esistenzialmente complesso in quanto ambiguo per sua stessa natura. Il voler cambiare significa spesso rinnegare le scelte del passato ma anche rinnovare le esigenze del futuro. I due protagonisti hanno sempre vissuto in modo dinamico le sfide che la vita proponeva, ma questa volta i sentimenti in gioco sono troppo profondi e la scelta che appare più giusta sembra essere quella di rinunciare e lasciare tutto com'è.

La casa di Brooklyn è stata per Alex un luogo dove abitare con la compagna ma anche uno studio dove dipingere i suoi quadri. Il trasferimento in un altro quartiere di New York vorrebbe dire per lui quasi ripartire da zero e iniziare una nuova vita. Alex non è pronto ad affrontare un simile cambiamento e la sua contrarietà rispetto a questa scelta si fa via via sempre più chiara. L'opportunità di vendere oppure no viene fornita alla fine dalle insignificanti comparse che si inseriscono per pochi giorni nella vita della granitica coppia. Saranno proprio loro a convincere involontariamente Ruth che la cosa giusta da fare è quella di rinunciare all'acquisto di una nuova casa.

I tempi della vita che si allungano, la condizione degli anziani soli nelle grandi

città e il problema dei costi delle abitazioni sono ben descritti in questo film, i cui temi sono sempre più attuali. Un palazzo senza ascensore può rappresentare un dettaglio fondamentale nella vita quotidiana di chi, a causa dell'età, non è più in grado di percorrere le scale a piedi e si vede costretto a rinunciare alla propria casa. Questo ostacolo che inizialmente sembra insormontabile e prioritario viene superato nel corso del film dall'unione indissolubile della coppia, che non vuole più separarsi dalla casa dei ricordi, che appare quasi la più bella di New York.

Trattate in modo marginale rispetto all'impianto generale della storia ma comunque evidenziate, troviamo anche le questioni razziali e del terrorismo, che nella moderna America del Presidente afroamericano Barack Obama sono tuttora nodi politici non risolti.

Valerio Sergio

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Col quarto fascicolo della rivista, inauguriamo una nuova rubrica, "Profili", riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell'editoria: il titolo è un omaggio all'eclettismo e all'ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formiggini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/G, SPS/08, 11/C e 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN/02: Didattica delle lingue moderne

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

- SPS/01: Filosofia politica

Angelo Fortunato Formiggini (1878-1938)[*]

Editore modenese di origini ebraiche, vota la propria esistenza alla cultura e alla sua diffusione. Vissuto a cavallo tra il XIX e il XX secolo, è costretto a fare i conti con il fascismo non solo in qualità di ebreo ma anche di editore. Ottimista e fiducioso, il suo filantropismo e l'innato senso dello humour si rivelano suoi indispensabili alleati nel fronteggiare una fase storica molto delicata. Sceglie di suicidarsi platealmente, lanciandosi dalla Ghirlandina, torre della sua città, dopo la promulgazione delle leggi razziali, confidando che il proprio gesto possa farsi veicolo di un messaggio di libertà. Il destino avverso vuole che rimanga, invece, quasi del tutto dimenticato fino agli anni '80, periodo in cui questa figura, importante e positiva, viene finalmente riscoperta e riabilitata.

Infanzia e giovinezza

Formiggini nasce, ultimo di cinque figli, a Collegara, frazione di Modena, da una famiglia di origini ebraiche. È il 21 giugno del 1878.

Il matrimonio tra i genitori, Pellegrino e Marianna Nacmani, celebrato nel 1853, rappresenta solo l'ultima delle numerose unioni tra queste due influenti famiglie ebree, che già da diverso tempo intrattengono rapporti di tipo commerciale, oltre che personale[1]. È dalle loro nozze che nascono, appunto, cinque figli (Sofia, Giulio, Emanuele, Giuseppe e Angelo Fortunato), ultima generazione di Formiggini.

---

[*] Questo *Profilo* è un estratto della tesi di laurea magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *"Un bizzarro editore del XX secolo: Angelo Fortunato Formiggini*, discussa nel mese di luglio 2015 presso la "Sapienza Università di Roma" (cattedra di "Storia dell'editoria", relatrice prof.ssa Maria Panetta e correlatrice prof.ssa Mirella Serri).

[1] Cfr. anche le notizie che si leggono al riguardo sul sito del SIUSA (Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche):

La vita di Angelo Fortunato inizia, come egli stesso dichiara, con un «falso in atto pubblico»[2]; i genitori, infatti, lo registrano all'anagrafe specificando, come luogo di nascita, Modena anziché Collegara, borgo del modenese presso il quale sorge la villa di famiglia in cui viene realmente dato alla luce.

È il 1894, nel mezzo della sua serena infanzia, quando i genitori lo incaricano di vendere parte dei documenti (relativi agli ultimi duecento anni di attività commerciale della famiglia) conservati nel solaio della loro casa. Tra i vari registri egli rinviene un vecchio quaderno integro, dove decide di annotare le proprie memorie. Il quaderno si apre col racconto dell'eroico salvataggio, avvenuto sulle sponde del fiume Panaro, nei pressi del ponte di Sant'Ambrogio: il giovane Formiggini riesce a condurre a riva un bambino di nove anni che rischia di annegare e si guadagna così, per la prima volta, l'attenzione della stampa.

Non dovrà attendere a lungo prima di monopolizzare nuovamente l'interesse dei giornali: solo due anni dopo, trasferitosi con la famiglia a Bologna, si rende protagonista di un'impresa, forse meno gloriosa, ma senz'altro più significativa per comprendere la vera essenza dell'uomo che si accinge a diventare. Il temperamento creativo ed esuberante lascia già emergere quella che diverrà la sua prerogativa assoluta, l'umorismo. Formiggini frequenta l'ultimo anno presso il Liceo Galvani. Qui, già conosciuto per il suo carattere scherzoso, conquista notorietà grazie a un poemetto, da lui scritto, stampato e distribuito a studenti e insegnanti, dal titolo *La divina farsa. Ovvero la descensione* ad inferos *di Formaggino da Modena*. Si tratta di una parodia dantesca i cui protagonisti sono compagni e professori della sua scuola. Sarà proprio uno di loro, il professor Casati, a pretendere la convocazione di una riunione scolastica straordinaria per discutere dell'increscioso evento. Il verdetto, tutt'altro che unanime, è l'espulsione definitiva dell'insolente Formiggini dal Liceo Galvani.

---

http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi−in/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=53559&RicProgetto=reg-emr.

[2] A. F. FORMIGGINI, *La ficozza filosofica del fascismo. Seconda edizione ritoccata e allargata con un paio di appendici e con fregi e disegni di diversi autori*, Roma, Formiggini, 1924, p. 7.

I compagni di scuola, dotati di un maggiore senso dell'umorismo rispetto al docente, non accettano passivamente la severa sentenza del preside e formano un corteo di protesta che conta oltre duecento persone. Dopo aver sfilato nella zona universitaria, la festosa manifestazione si conclude, infine, in una fiaschetteria. Il caso, oltre a suscitare il disappunto dei bolognesi, attrae anche l'attenzione di numerose testate sino a raggiungere, tramite un comunicato, il Ministro dell'Istruzione pubblica Gianturco. Formiggini e famiglia sono costretti a ripiegare a Modena, ma il debutto letterario è compiuto.

Gli studi, le tesi

Conclusi gli studi presso il Liceo Classico Muratori, si iscrive a Giurisprudenza. Le serate di svago le trascorre nei locali più in voga tra scrittori e letterati e a quest'epoca risalgono numerosi componimenti in dialetto modenese[3] firmati «Formaggino da Modena», oltre che alcune collaborazioni con giornali satirici.

Nel 1899 fonda l'Accademia del fiasco che dirige per alcuni anni e dove raduna tutti coloro che hanno conseguito dei fallimenti nel corso della loro carriera artistica. Successivamente, entra a far parte della *Corda Fratres*, un'associazione studentesca radical-massonica il cui obiettivo è di riunire tutti gli uomini, e in particolare gli studenti di tutte le nazioni, sotto i comuni ideali di solidarietà e fratellanza[4]. Divenuto prima console e poi presidente, si batte, in particolare, per contrastare le tendenze di stampo nazionalista, approfondendo le proprie teorie sul movimento sionista. Molti anni dopo, nel '38, riprenderà questi concetti e negherà ogni fondamento all'antisemitismo[5]. È in questo periodo che Formiggini stringe alcuni dei legami che lo accompagneranno per il resto della vita, primo fra tutti quello col critico e linguista Giulio Bertoni, fedele amico per sempre.

---

[3] Presso la Biblioteca Estense di Modena sono conservate molte delle sue composizioni dialettali, stampate o manoscritte, descritte come *Roba en vers ed Furmaijin de Mòdna cuminziando dal 1897.*
[4] Tra i soci compaiono molti nomi illustri come quello di Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio.
[5] Cfr. A. F. FORMIGGINI, *Parole in libertà*, a cura di M. Bai, Modena, Edizioni Artestampa, 2009, pp. 50-52.

Nel 1901, giunto al termine degli studi, annuncia la propria laurea agli amici, tramite una cartolina listata a lutto:

Oggi, nell'ancor verde età di anni 23, Formaggino da Modena ha svolto, dopo lungo e penoso studio, la sua tesi dottorale. Egli ha così posto fine alla sua gaia vita di studente per passare nel numero dei più, munito di tutti i conforti che dà lo studio comparativo dei due codici di Manu Sivayambuva e di Mosè. Lo hanno assistito negli ultimi istanti l'intero Corpo Accademico della Facoltà Giuridica Modenese, nonché gran numero dei colleghi. Egli lascia larga eredità di pianto fra i goliardi, le sartine e le sigaraie che lo hanno inesorabilmente perduto[6].

Il titolo della tesi è *La donna nella Thorà in raffronto con il Manava-Dharma-Sastra: contributo storico giuridico ad un riavvicinamento tra la razza ariana e la semita*. Anni dopo confesserà di aver affibbiato «un magnifico pesce d'aprile ai professori»[7] che gli è valso la lode, a conclusione del percorso universitario ma, soprattutto, al principio di una carriera sempre segnata da ironia e comicità.

Affezionato alla veste di studente, decide, l'anno successivo, di iscriversi a Lettere e Filosofia presso "La Sapienza", a Roma. È qui, durante le lezioni sul materialismo storico, che conosce Emilia Santamaria. L'amore sboccia immediatamente e, il 19 settembre del 1906, i due suggellano la loro unione con le nozze. È un matrimonio felice, basato sulla condivisione, sul confronto e la sincerità; a dimostrazione di questo si contano anche numerosi titoli di Emilia nel catalogo della casa editrice Formiggini. Supportato dalla giovane compagna, il futuro editore fa sempre maggior chiarezza nei propri interessi:

Nel periodo della mia vita che dedicai agli studi, la sola cosa, forse, a cui volsi l'animo particolarmente attento fu il ridere, e mi parve che il fondo più *veramente* caratteristico dell'umanità (*risus quoque vitast*), e il più specifico elemento diagnostico del carattere degli individui (dimmi di che cosa ridi e ti dirò chi sei), fosse anche il tessuto connettivo più tenace e il più attivo propulsore della simpatia umana[8].

---

[6] A. CASTRONUOVO, *Libri da ridere, la vita, i libri, il suicidio di Angelo Fortunato Formiggini*, Roma, Stampa Alternativa, 2005, pp. 38-39.

[7] A. F. FORMIGGINI, *La ficozza filosofica del fascismo e a marcia sulla Leonardo. Libro edificante e sollazzevole*, Modena, A. F. Formiggini, 1923, p. 116.

[8] A. F. FORMIGGINI, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, Vaciglio, Riccardo Franco Levi editore,

Insieme a questa affermazione, a conferma del fatto che l'orientamento culturale di Formiggini è già maturo e determinato fin dalla giovinezza, rimane la curiosa testimonianza della tesi in Filosofia Morale, la seconda della sua carriera universitaria, discussa nel 1907, una volta tornati a Bologna. Prima di essere trasformato in lavoro, l'amore per il riso diventa tesi, studio su un interesse evidentemente sempre coltivato.

L'opera, suddivisa in dodici capitoli, affronta il tema sotto diversi aspetti: un'analisi della fisiologia del riso, una ricerca delle cause scatenanti, un confronto tra uomo e animale, l'osservazione del fenomeno in bambini e selvaggi, il confronto fra varie teorie di filosofi e studiosi, e un abbozzo di sociologia del riso.

Nell'*Umorismo*, penultimo capitolo, Formiggini polemizza con chi abusa del termine e spiega poi

> Per me l'umorismo è una «Gaia scienza» che è propria di pochi privilegiati. Da noi abbondano le persone così dette di spirito, ma sono molto scarsi gli umoristi. È una pianta che cresce meglio fra le nebbie del nord che sotto il nostro sole. […] Si comprende che l'umorismo non può esser proprio che di uno stadio molto evoluto di civiltà. […] l'umorismo dunque non è un genere letterario speciale, è un ambito mentale, è un aspetto del temperamento e del carattere che può tradursi in qualsiasi forma d'arte […][9].

Le conclusioni della tesi confermano la posizione di Formiggini, già più volte espressa, secondo cui il riso è prerogativa esclusiva dell'uomo, elemento caratteristico in grado di distinguerlo e, in qualche modo, di elevarlo rispetto al resto degli esseri viventi.

L'aspetto più interessante della tesi formigginiana è la coerenza di un'opera così acerba con l'orientamento della vita intera dell'editore. Non si tratta di uno scritto fine a se stesso, ma di una filosofia di vita che prende forma in un testo

---

1977, p. 17.

[9] A. F. FORMIGGINI, *Filosofia del ridere. Note ed appunti*, a cura di L. Guicciardi, Bologna, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna, 1989, pp. 154-155.

articolato e ponderato. È come se Formiggini volesse porre le basi di un fondamento scientifico alle scelte della propria esistenza; l'impalcatura mentale filosofica che guiderà ogni decisione è eretta, e almeno parzialmente formata, già all'alba dei vent'anni: il riso, l'ironia, lo humour divengono l'obiettivo e il mezzo, lo scopo e il metodo di un'esistenza intera.

Gli esordi da editore

L'interesse di Formiggini per il tema dell'ironia trova nuove conferme nella prima pubblicazione della sua carriera da editore. Rifacendosi a *La secchia rapita*[10], l'opera scritta dal concittadino Alessandro Tassoni nel 1622, e mosso dal suo implacabile sarcasmo, Formiggini organizza la Festa Mùtino-Bononiense nella zona di Fossalta, teatro, nel 1249, di una delle terribili battaglie tra Bologna e Modena, storiche nemiche. La cerimonia, ad alto contenuto canzonatorio, dovrebbe rappresentare una simbolica riconciliazione tra le due città: al termine di un lauto banchetto viene, infatti, metaforicamente restituita una secchia ai Bolognesi che ne erano stati privati durante uno dei molteplici scontri.

In questa festosa occasione, Formiggini non solo si rivela un eccellente organizzatore di eventi, ma anche, e soprattutto, un originale editore. È in questa circostanza che pubblica, per la prima volta, due volumi, inaugurando, così, la sua carriera: il primo, uscito con una settimana d'anticipo rispetto al ricevimento, è una raccolta di sonetti burleschi inediti di Tassoni e altri autori, dal titolo *La Secchia*; il secondo, uscito il giorno del ricevimento stesso, è la *Miscellanea Tassoniana di studi storici e letterari*, che vanta saggi su Tassoni, firmati da numerose personalità dell'epoca, tra cui l'amico Giulio Bertoni e Giovanni Pascoli, autore della prefazione. Fin da questi due primi volumi, sono evidenti la cura attenta e il gusto raffinato per l'aspetto estetico dei volumi e per le illustrazioni in essi contenute.

---

[10] Il poema eroicomico racconta, com'è noto, dell'antico livore tra Bologna e Modena, da sempre divise a causa di futili motivi. La storia narra che, dopo una battaglia, i Modenesi trafugarono da un pozzo una secchia di legno appartenente ai Bolognesi. A seguito della sua mancata restituzione scoppiò una guerra a cui assistettero, schierati, anche gli dei dell'Olimpo.

In riferimento a questa occasione, Formiggini annota «L'idea di fare l'editore, però, in quel periodo non l'avevo affatto chiara: fu il successo di quell'esperimento che mi fece decidere»[11]. Nell'autobiografia confessa: «E mi parve di non poter fare cosa alcuna al mondo più piacevole ed utile che stampare libri e buttai alle ortiche la tonaca professorale dopo averla indossata in un liceo privato a Bologna, per seguire la mia vocazione»[12].

La prima impresa da editore è il *Saggio di una bibliografia filosofica italiana* firmato da Alessandro Levi e Bernardino Varisco, che Gentile definisce la prima manifestazione «di qualche cosa di concreto e utile agli studenti di filosofia»[13].

Con la collaborazione della moglie Emilia, Formiggini inaugura, poi, la sua prima collana, la «Biblioteca di filosofia e pedagogia», che conterà negli anni ventisette volumi. La collezione è affiancata, inoltre, da trentuno «Opuscoli di filosofia e pedagogia».

È il 1909 quando la casa editrice Formiggini assume - e la conserverà per undici anni - la pubblicazione della «Rivista di filosofia», organo della Società filosofica italiana, a conferma del profondo interesse di Formiggini per la filosofia.

Gli esordi da editore sono brillanti e nel giro di due anni il catalogo conta già quasi quaranta titoli, tanto che, nel 1910, Angelo Marinelli scrive un libro, *Un editore artista*, in cui viene esaltato il lavoro di Formiggini che, a suo dire, a differenza dei contemporanei, va oltre l'aspetto commerciale, dedicandosi all'attività editoriale con sincera passione.

In effetti, Formiggini ama tanto e a tal punto il suo mestiere che, troppo proiettato verso i propri obiettivi, preso a curare con minuzia ogni aspetto delle pubblicazioni, spesso non bada a spese. Non raramente è costretto a sacrificare il patrimonio familiare per compensare i mancati guadagni, quando non le vere e proprie perdite. Ma nulla riesce ad arrestarlo in quella che si configura come una vera e propria missione: sempre più collane, sempre più volumi in vesti sempre più

---

[11] N. MANICARDI, *Formìggini. L'editore ebreo che si suicidò per restare italiano*, Modena, Guaraldi, 2001, p. 60.
[12] A. F. FORMIGGINI, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, op. cit., p. 7.
[13] E. MILANO, *Angelo Fortunato Formíggini*, Rimini, Luisè, 1987, op. cit., p. 38.

accattivanti. La radicata convinzione che ognuno abbia il diritto di fruire di un buon libro (buono non solo nei contenuti ma anche bello, piacevole da toccare e da guardare) lo induce spesso a sacrificare il guadagno sull'altare della generosità; i prezzi popolari non sono sempre tollerabili per le tasche di una casa editrice così piccola: è, quindi, talvolta necessario ricorrere alle risorse personali, familiari.

Ma la determinazione dell'editore è ben più salda delle iniziali difficoltà. A un anno dalla nascita della casa editrice, viene lanciata «Profili». Si tratta della prima impresa editoriale di notevole rilevanza nella carriera di Formiggini. Si compone di «graziosi volumetti ben rilegati»[14] in cui i più autorevoli studiosi analizzano le personalità principali in ambito letterario, artistico e culturale in genere. Senza limiti di tempo o di spazio, i maggiori esperti dell'epoca sono chiamati a compilare questi ritratti che dovranno rispondere a due soli imperativi: brevità e vivacità. Formiggini intende, infatti, rivolgersi a un pubblico colto, ma non a specialisti del settore. Vuole avvicinare i lettori al personaggio tramite opere leggere e di rapida lettura, che riproducano i tratti principali del protagonista, senza, però, analizzarne troppo approfonditamente la figura: «I «*Profili*» soddisferanno il più nobilmente possibile alla esigenza, caratteristica del nostro tempo, di voler molto apprendere col minimo sforzo»[15]. In ogni volume è inclusa «una sobria ed avveduta appendice bibliografica»[16] che consente a chi legge, se interessato, di indagare in maniera più dettagliata l'argomento. Il prezzo è popolare, il successo garantito. Non solo studenti, ma un ampio pubblico, variamente composto, acquista, numeroso, i volumi di questa brillante collana. Quasi tutti i numeri vengono ristampati più volte: in tutto centoventinove, essi annoverano, tra i propri autori, molte importanti personalità del tempo, tra cui Bertoni, Bontempelli, Momigliano.

A questa collana segue «Poeti italiani del XX secolo». Esce nel 1910 ed è la prima dal trasferimento della casa editrice a Modena. L'intento è quello di

---

[14] A. F. FORMIGGINI, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, op. cit., p. 10.
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*

promuovere autori emergenti affinché il pubblico possa conoscere e avvicinarsi «ai più nobili spiriti della poesia contemporanea»[17] italiana.

Oltre a queste, più note e di successo, sono molteplici le collane pubblicate fin dai primi anni di attività. Appare, infatti, evidente come Formiggini tenda a privilegiare la pubblicazione di collezioni alle singole opere o autori. Si inizia, inoltre, a definire la vastità di interessi che l'editore lascia confluire nelle scelte editoriali.

I «Classici del ridere»: la centralità del tema del riso

Tra le varie collane, pilastro indiscusso della casa editrice, spiccano i «Classici del ridere», sicuramente l'impresa più riuscita di tutta la carriera di Formiggini e che per questo merita un approfondimento particolare. La promettente iniziativa prende avvio nel 1913, ma già molto prima occupa i pensieri dell'editore che dell'umorismo si è sempre interessato, subendone il fascino fin dalla prima giovinezza.

Formiggini medita, infatti, da lungo tempo di realizzare una collezione di grandi classici del ridere; mettere in pratica questo proposito non è, tuttavia, semplice come sperato. La prima difficoltà emerge già nella scelta del titolo che, naturalmente, deve riflettere al meglio la materia della collana. È indispensabile sceglierne uno che non lasci spazio a fraintendimenti: dopo un fitto scambio epistolare, durato anni, con tutte le sue conoscenze, la scelta di Formiggini ricade su «Classici del ridere». La preferenza è dovuta all'indeterminatezza dell'espressione, che consente di comprendere ogni sfumatura di riso e sorriso senza stabilire netti confini che costringano a una rigida selezione. Come ampiamente approfondito nella sua tesi, emerge più chiaramente, infatti, una concezione "totalitaria" del riso, che ne include ogni forma e sfumatura senza grandi distinzioni. L'editore sceglie il titolo perché «era il solo che consentisse la maggiore ampiezza di comprensione possibile» ed è questo ciò che maggiormente gli preme. Altri aspetti fondamentali sono la selezione dei

[17] Ivi, p. 13.

collaboratori e la cura del rapporto con questi: tra i tanti, ricordiamo Rabizzani, Bodrero, Lipparini, Rossi, Nascimbeni, Palazzi, Bertoni, Guerrini, Momigliano.

Una volta stabilito a grandi linee il programma, non rimane che dare avvio all'impresa. Pronto a lanciare la collana, però, egli viene a sapere, con sorpresa e delusione, che Massimo Bontempelli, suo collaboratore più volte, progetta nello stesso periodo una collezione di «Capolavori del Riso». La scoperta porta scompiglio tra i due, che avviano un vivace scambio di opinioni in un fitto carteggio. Inizialmente sembrano trovare un reciproco accordo; successivamente la disputa si inasprisce per concludersi, infine, in un'amichevole riconciliazione.

Ogni volume dei «Classici» denuncia la cura per i dettagli e l'amore per la grafica che contraddistinguono l'editore il quale, in particolar modo in tal caso, avanza consapevolmente pretese artistiche oltre che letterarie. Gli illustratori più stimati sono chiamati a collaborare: l'arte xilografica, in particolare, trova in Formiggini un valente sostenitore, investito come si sente, seppur nel proprio piccolo, della responsabilità di promuovere un'editoria "bella", oltre che "buona". Egli manifesta la volontà di sperimentare, con l'uso di materiali nuovi o differenti rispetto al passato (come legni più resistenti), per modernizzare un'arte così antica e far sì che risponda a necessità moderne. Il rapporto tra editore e collaboratori risulta, però, più travagliato del previsto: le richieste di Formiggini spesso non vengono soddisfatte e l'indispensabile libertà espressiva non sempre viene concessa agli artisti. Al gruppo di xilografi Formiggini affianca degli illustratori, con particolare predilezione per Augusto Majani e Alfredo Baruffi, già messi alla prova in occasione delle celebrazioni tassoniane. Dall'unione di questi fattori ha origine un prodotto complessivamente ben riuscito, in grado di saziare occhi e mente, ma soprattutto di distendere le labbra in un ampio sorriso di gusto.

Le recensioni sono ottime (anche se spesso è rintracciabile la penna dell'editore stesso dietro alcuni "soffietti") e portano il giovane Formiggini in trionfo

come «benemerito e geniale», «colto» e «solerte»[18] in un susseguirsi di lodi e apprezzamenti, effettivamente riflessi anche negli ottimi risultati di vendita.

Dopo le iniziali, e comprensibili, difficoltà di lancio riscontrate nel 1913, la collana incontra un progressivo consolidamento (includerà negli anni ben centocinque volumi) che viene interrotto solo col sopraggiungere della guerra. Durante il primo conflitto mondiale, in cui Formiggini è impegnato in prima persona, la collana, come il resto della casa editrice, viene, infatti, provvisoriamente trascurata. Dopo la guerra, l'editore riprenderà regolarmente il lavoro; la collezione, a cui Formiggini fin da subito si è profondamente affezionato, viene vista sotto una luce nuova: promotrice di ilarità, in un momento difficile come il dopoguerra, assume il compito di incoraggiare la ripresa nazionale. «Possano questi volumi rendere gli italiani più contenti di vivere e più consapevoli della gaia e fratellevole missione loro assegnata per la universale armonia della grande famiglia umana»[19], scrive a proposito della collana. La guerra influisce fortemente anche sulle scelte tematiche; in un primo momento si preferiscono autori italiani, successivamente c'è un'apertura europea.

La collezione che sarà più urgente riprendere quando il ciclone sarà passato è appunto questa. L'Europa nuova che dovrà sorgere dalle rovine della vecchia Europa dovrà essere civile e fraterna; non vi potrà essere fraternità se vi sarà oppressione di un popolo sull'altro, ma nemmeno se non ci sarà comunione di cultura tra i popoli. E converrà soprattutto che i popoli si conoscano nei loro aspetti simpatici ed umani, cioè appunto nella loro peculiare gaiezza e nelle particolari colorazioni che presso ciascuno di essi assume l'amore alla vita: ridere è amore di vita[20].

I primi anni Venti vedono una crescita della casa editrice ma soprattutto un consolidamento della collezione che si configura, definitivamente, come il più grande successo di Formiggini. Non a caso, dopo la sua uscita, diverse saranno le collane di

---

[18] L. BALSAMO, *A. F. Formiggini un editore del Novecento*, a cura di L. Balsamo R. Cremante, Bologna, Società editrice il Mulino, 1981, p. 260.
[19] A. F. FORMIGGINI, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, op. cit., p. 18.
[20] Ivi, p. 29.

altri editori ispirate ai «Classici del ridere», ma nessuno riuscirà con altrettanto successo nell'impresa: forse perché, come scherzosamente egli stesso fa notare, i «Classici del ridere» sono «la cosa editorialmente più *seria*»[21] che abbia mai creato.

Nel frattempo, l'Italia si è "messa alle spalle" il primo conflitto mondiale. L'editore, come appena accennato, vi ha preso parte in prima persona: «Parto! Non posso dirvi nulla, nemmeno salutarvi né darvi la consegna. Fate quello che potete!»[22], lascia scritto ai suoi collaboratori. «Avrei potuto fare più in fretta ma la sera prima, quando era stato affisso il proclama della mobilitazione, non ero uscito di casa. Come potevo sapere che era già scoppiata la guerra?»[23]. Gli è stata affidata la funzione di aiutante maggiore del 64° Battaglione.

Nemmeno in guerra Angelo Fortunato rinuncia a se stesso; cerca, per quanto possibile, di gestire da lontano l'amata casa editrice, regala quattordici casse di libri alle biblioteche di campo, mantiene alto l'umore al fronte con quella che rimarrà per sempre la sua unica, vera arma: l'ironia. Per divertire la truppa, decide infatti di distribuire qualche volume della collana «Classici del ridere», annunciando la notizia con un proclama:

> Prima che io sfoderassi, come Guglielmo, la mia terribile spada, diedi alla luce molti bellissimi volumi di una mia collezione che spero di potere io stesso riprendere ma che, in ogni modo, qualcuno saprà continuare. Essa sarà l'edificio dell'umanità futura: più buona, più giusta, più allegra certo della truce umanità d'oggi. Vi esorto a leggere, quando i disagi del campo ve lo consentono, i miei *Classici del ridere*. Siate certi che vincerà il popolo più gaio, e voi siete il popolo più gaio del mondo![24].

È indicativo come, seppur celate dietro un velo di sarcasmo, Formiggini investa sempre grandi aspettative nei confronti del riso. È ai suoi classici del ridere, appunto, che affida il compito di rallegrare i soldati al fronte; è nei valori di cui la sua

[21] Ivi, p. 16.
[22] Ivi, p. 30.
[23] N. MANICARDI, *Formìggini. L'editore ebreo che si suicidò per restare italiano,* op. cit., p. 26.
[24] A. F. FORMIGGINI, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, op. cit., p. 30.

collezione si fa veicolo che egli vede «l'edificio dell'umanità futura»; è nella sua gaia Italia che ripone le speranze di vittoria.

Si profila, inoltre, una caratteristica nuova, che contraddistingue il pensiero formigginiano in maniera inequivocabile: l'inestinguibile fiducia nell'umanità. Spesso, nelle sue corrispondenze e nei suoi scritti, si intuisce, in maniera più o meno esplicita, questa concezione del mondo: «Questa mia fede di fraternità universale, alla quale si ispirò fin dagli inizi la mia attività editoriale, era già trionfante fin dalla prima giovinezza»[25], ricorda, ad esempio, l'editore nella propria autobiografia.

Dopo meno di un anno al fronte, Formiggini è congedato una prima volta a causa di un «malanno inglorioso contratto in servizio»[26]; successivamente richiamato come scrivano presso l'Ufficio Disciplina Ufficiali, viene, poi, congedato definitivamente. La sua casa genovese non è sopravvissuta alla guerra, ma - quel che più conta - il libri sì. Fatte le armi, ma soprattutto i bagagli, torna a Roma nel 1916, per la felicità della moglie che vi è nata. La casa è bellissima, sul Campidoglio; quando si affaccia dalle finestre che danno sul Palatino, immagina Cicerone, dirimpettaio, nella sua dimora «non tanto grande, *sed apta*, con un po' di travertino alla base, qualche mensola con le rose pendule, forse qualche tralcio di vite, e, (qui certo non sbaglio!) tanto di *ficus ruminalis*»[27]. E, allora, anche nella sua casa «che non è troppo grande, ma che è così *sed apta mihi*»[28], fa mettere travertino, rose rampicanti *etc*.

Giunto nella capitale, l'editore sente il bisogno di erigere un monumento alla propria personale divinità: l'umorismo. Fonda, così, la «Casa del ridere»:

> Considero il ridere come un fresco e lieto segno di vita che gli dèi hanno concesso agli uomini e mi pare che il ridere, in astratto, si personifichi in un dio a cui vale la pena di erigere un tempio nel quale raccogliere tutti i documenti e i monumenti della giocondità dei vari popoli del mondo, dei vari climi e delle varie ere storiche[29].

---

[25] Ivi, p. 5.
[26] E. MILANO, *Angelo Fortunato Formíggini*, op. cit., p. 58.
[27] A. F. FORMIGGINI, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, op. cit., p. 54.
[28] *Ibidem*.
[29] Ivi, p. 130.

Si tratta di una biblioteca umoristica che raccoglie libri comici, satirici ma anche giornali, stampe, caricature: tutto ciò che, insomma, possa suscitare ilarità. Formiggini chiama a collaborare i propri lettori, pregandoli di inviare tutto il materiale da loro posseduto, di qualsiasi natura: che si tratti di riviste, canzoni, barzellette o illustrazioni.

Affezionatissimo a questa sua creatura, che più di tutte lo rispecchia e soddisfa, Formiggini finisce col tradire il proposito iniziale di metterla a disposizione del vasto pubblico: geloso di ogni singolo volume, preferisce non condividere il tesoro, che protegge nelle mura della propria abitazione, dove gli dedica un'intera stanza, piena di scaffali in noce, su cui numerosi si succedono libri e carte sfuse. Nel 1938, alla sua morte, questo patrimonio verrà ereditato dalla Biblioteca Estense di Modena (come espressamente richiesto nel testamento). Il lascito è stimato intorno ai 2.280 volumi, 56 cassette di miscellanee e 140 periodici.

Il dialogo e la collaborazione con i lettori, emersi in questa occasione, sono, in verità, una costante del *modus operandi* dell'editore: egli coltiva il rapporto con i lettori come quello con gli amici o i parenti. Il pubblico può avanzare richieste, fare precisazioni e partecipare con veri e propri contributi. Formiggini risponde a tutti, sempre, senza eccezioni. Cerca di soddisfare le richieste e andare incontro alle esigenze dei lettori. È un dialogo continuo e ininterrotto. D'altro canto, alla casa editrice pervengono un'inaudita quantità di lettere ogni giorno, e Formiggini e i suoi collaboratori sono costretti a farne una selezione: alla corrispondenza più significativa l'editore risponde di pugno proprio e volentieri; tutti quei messaggi, spesso simili fra loro, in cui non sono presentate domande particolari che richiedano una replica unica vengono, invece, smistati in diverse categorie. Formiggini escogita, infatti, un brillante stratagemma per velocizzare le operazioni di risposta: a seconda della categoria in cui la missiva viene inserita, corrisponde una cartolina (di colore differente in base alla tipologia di contenuti) con una risposta prefabbricata: «in 10.000 giorni di attività editoriale ho scritto più di 300.000 lettere e quasi tutte di mio pugno. D'ora in poi vorrei tentar di cavarmela con questa "panacèa camaleontica"

che va bene per tutti i casi perché cambia significato secondo *il colore della carta su cui è stampata*»[30].

Il codice di colori è: verde per la speranza in un «sollecito riscontro»[31], rosso per la gioia «di un caloroso ringraziamento»[32], bianco per un pieno accordo, e giallo per il rammarico di «non poter aderire a una cortese proposta»[33]. Con questo originale espediente Formiggini risolve il problema e si conferma geniale almeno quanto ironico.

«L'Italia Che Scrive» e la Fondazione Leonardo: primi contatti col fascismo

È il 1° aprile del 1918 (ironia della sorte o forse no?) quando Formiggini fonda la rivista «L'Italia Che Scrive». La guerra è agli sgoccioli e, come sempre, l'editore volge il pensiero alla propria maggiore preoccupazione: i libri. Molto sensibile al riguardo, si rammarica di come la lettura sia stata trascurata dai suoi connazionali nell'ultimo periodo. La guerra, certo, non facilita chi vuole svagarsi con un buon libro. Anche la sua piccola casa editrice, dopo il successo dei primi anni di attività, col primo conflitto mondiale riduce drasticamente la produzione, che scende a una decina di libri l'anno.

Con «L'Italia Che Scrive», Formiggini intende riaccendere l'interesse degli italiani verso il libri. Si tratta, infatti, di una rassegna bibliografica mensile, in cui sono presentate e recensite tutte le pubblicazioni più recenti: «il mio felice organo di battaglia e di propaganda libraria»[34]. È concepita inizialmente come veicolo di diffusione della cultura italiana all'estero e come «ristoro spirituale agli Ufficiali combattenti»[35], ma col trascorrere degli anni diventerà una delle pubblicazioni più fortunate della casa editrice. Il lancio della rivista conduce a immediato successo. A

---

[30] A. CASTRONUOVO, *Libri da ridere, la vita, i libri, il suicidio di Angelo Fortunato Formiggini*, op. cit., p. 61.
[31] *Ibidem.*
[32] *Ibidem.*
[33] *Ibidem.*
[34] A. F. FORMIGGINI, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, op. cit., p. 39.
[35] L. BALSAMO, *Formiggini, un privato editore dilettante*, in *A. F. Formiggini un editore del Novecento*, op. cit., p. 165.

causa della guerra, i giornali hanno tolto sempre più spazio agli argomenti culturali, limitando le rassegne bibliografiche entro confini estremamente modesti. Formiggini, ancora una volta, controcorrente, decide di riabilitare questo utile servizio, facendo della rassegna bibliografica l'oggetto di una rivista intera. Il titolo, risultato della sua sempre vivace intelligenza, viene ingegnosamente abbreviato nella sigla «ICS», quando non direttamente nella lettera «X»: conciso e incisivo, è facile da memorizzare ed efficace nel messaggio.

Il periodico si compone di numerose rubriche. Tra le più originali ricordiamo i *Profili*, articoli dedicati ai più stimati autori del tempo, corredati da una bibliografia essenziale che includa le principali opere. C'è, poi, una rubrica dedicata alle case editrici italiane, sulla loro attività presente e passata, sulle loro iniziative migliori e le collezioni più interessanti. Un'altra informa dei più valenti scrittori italiani e del successo da loro riscosso all'estero: grazie al contributo di esperti, conoscitori della letteratura italiana e della letteratura di un paese straniero, si propone, in questi articoli, un'analisi della traduzione e uno studio degli influssi di una lingua sull'altra. Interessantissima e, a tratti, esilarante, la *Miniera aneddotica* è, invece, una raccolta di curiosità e storielle, possibilmente inedite: «Questa iniziativa avrà anche un'efficacia didattica, non solo perché gli aneddoti sono il chiaroscuro della storia, ma anche perché, se in Italia è diffuso il gusto degli aneddoti, non molti li sanno raccontare»[36], spiega Formiggini, presentando il proprio progetto. Da ricordare anche le *Recensioni*, che accanto a opinioni serie e ponderate propongono pure «qualche giudizio un po' sbarazzino»[37]. Divertenti altre trovate minori, come *La primavera della ICS*, in cui vengono proposte le foto d'infanzia degli autori contemporanei, le *Sigle degli editori*, per i collezionisti, e *Confidenze degli autori*, per i curiosi. Un'ultima iniziativa che senz'altro merita di essere citata è quella intitolata *Idee senza editore*, una rubrica in cui vengono proposti dei brevi estratti di libri, che autori esordienti intendono sottoporre all'attenzione delle case editrici nella speranza di

---

[36] A. F. FORMIGGINI, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, op. cit., p. 44.
[37] Ivi, p. 48.

essere pubblicati. Un servizio di oggettiva utilità sia per gli scrittori sia per i colleghi editori.

Come sempre, l'obiettivo di Formiggini è quello di offrire al pubblico un prodotto di cultura, che conservi però quel tono leggero e gaio che è specchio del suo carattere, arguto ma mite. Grazie a questa formula, frizzante e coinvolgente, l'attività dell'«Italia Che Scrive» prosegue con successo per un intero ventennio.

Strettamente connesso all'«Italia Che Scrive» è l'Istituto per la Propaganda della Cultura Italiana (in seguito rinominato Fondazione Leonardo per la Cultura Italiana). Sotto suggerimento di Gentile, allora ministro della Pubblica Istruzione del governo Mussolini, viene eretto a Ente Morale. Come si può facilmente intuire dal nome, esso si pone come obiettivo quello di promuovere la cultura italiana, sia in patria sia all'estero. Nasce nel '21, quando l'editore riesce a ricavare un notevole guadagno dalla rivista e, prevedibilmente, invece di intascarlo, preferisce investirlo in un nuovo progetto.

Le iniziative promosse sono diverse e interessanti a cominciare dalle «Guide bibliografiche»,

> una serie di profili bibliografici delle singole materie, ciascuno affidato a scrittore di non dubbia competenza e di sicura imparzialità. L'iniziativa, concepita in questa forma, costituirà qualche cosa di nuovo nella storia della nostra cultura […] In ogni volumetto, più o meno esteso a seconda della materia, ma con armonia di proporzione fra materia e materia, dovrebbe esserci una nota introduttiva, profilo, una sintesi, insomma, assai breve (da tradurre poi nelle edizioni per l'estero), in cui si dovrebbe accennare allo sviluppo raggiunto da una data disciplina negli ultimi decenni, e ai contribuiti originali portati dai nostri scrittori, nonché alle nostre più cospicue ricerche e scoperte dovute ai nostri scienziati[38].

Un altro importante progetto, mai portato a termine, è quello di una *Grande Enciclopedia Italica*. Si prospetta, fin da subito, un'impresa di dimensioni spropositate per una piccola casa editrice privata: per questo motivo, l'idea è sottoposta a Gentile. Non solo Formiggini non ottiene il sostegno sperato, ma l'idea gli viene letteralmente scippata. Accusato di irregolarità ed estromesso dalla

---

[38] Ivi, p. 67.

Fondazione dallo stesso Gentile (che da tempo si è ormai insinuato nelle scelte e nella gestione dell'Istituto), vedrà questa brillante idea prendere forma nel 1925: sotto la guida del ministro, l'Istituto Giovanni Treccani per la fondazione dell'*Enciclopedia Italiana* darà, infatti, avvio all'impresa che tutti conoscono.

Per la prima volta, Formiggini si trova faccia a faccia con le dispotiche prepotenze fasciste, a nemmeno un anno dalla marcia su Roma. Per comprendere l'episodio è importante far luce sulla posizione dell'editore rispetto al fascismo: egli aveva, in un primo momento, aderito, se non con entusiasmo, certamente con convinzione, al movimento. Come egli stesso spiega, «il fascismo, nelle sue prime manifestazioni, non negò affatto i diritti dell'uomo. Si annunciò come un ristabilimento energico dell'ordine sociale che era stato scosso. Nulla di strano che dei cittadini liberi vedessero questo movimento con simpatia»[39]. Al momento della sua estromissione dalla Fondazione Formiggini nutre ancora una profonda fiducia sia nel fascismo sia in Mussolini. Colto, dunque, alla sprovvista da un evento per lui del tutto inaspettato, non attribuisce l'atteggiamento arrogante al regime, ma lo interpreta come esclusiva prerogativa gentiliana. Il filosofo diventa il bersaglio di un'accanita satira da parte dell'editore, il quale lo identifica come unico responsabile dell'ingiusto sopruso subito. Lo scontro con Gentile rappresenta, tuttavia, il primo passo di un lungo cammino verso una più completa presa di coscienza. Prima di maturare con piena consapevolezza questa idea, Formiggini attraversa però una fase, non breve, in cui critica e disapprova alcune idee e alcuni provvedimenti del fascismo, ma non il fascismo stesso. E, in occasione della sua disputa col ministro Gentile, è a lui che attribuisce tutte le colpe, definendolo la *Ficozza fisolofica del fascismo*, titolo di quella che, forse, si rivela la sua opera, da autore, più brillante.

In cammino verso la Ghirlandina

Il Ventennio è un periodo di grandi difficoltà. Le iniziative di Formiggini sono sempre tante e varie; la sua carriera è un susseguirsi di collane, progetti, proposte.

[39] A. F. FORMIGGINI, *Parole in libertà*, op. cit., p. 107.

Rari i guadagni, continue le preoccupazioni. Uscito dal consiglio amministrativo della Leonardo, l'editore può tornare a dedicarsi alla propria passione; avvia molti progetti: fonda una biblioteca circolante, dà vita a nuove interessanti collane come le «Medaglie» (sottoposte a continui controlli e a puntuale censura in quanto tracciano i profili delle maggiori personalità del tempo, Mussolini incluso) e le «Apologie», «raccolta di tredici volumi nei quali è esaltata, da credenti o da simpatizzanti, l'essenza delle varie religioni e delle varie correnti del pensiero filosofico»[40]. Nel '28 pubblica il *Chi è?, Dizionario degli italiani d'oggi*, dizionario biografico di tutti gli italiani viventi, già molto diffuso negli altri paesi europei ma ancora inedito in Italia. Determinato e propositivo, egli tenta di portare a termine anche l'iniziativa cui è rimasto affezionato dai tempi della Leonardo: avvia la pubblicazione dell'*Enciclopedia delle enciclopedie* ma, prevedibilmente, essa si rivela un fallimento per una casa editrice di così ridotte dimensioni tanto che, alla fine, Formiggini comprende di non aver più le forze economiche per sostenerla da solo. Solleticato anche dall'idea che, alla sua morte, la casa editrice possa sopravvivergli[41], decide di tramutarla in una società anonima. Come sempre, confida nel coinvolgimento di coloro che sottoscriveranno le azioni, sperando in un loro sostegno morale e in un sincero interessamento, ma è l'ennesima delusione annunciata.

Le sconfitte in ambito professionale e il precipitare della situazione politica scalfiscono l'innato ottimismo formigginiano, che s'incrina irreversibilmente. L'editore, sempre più affranto, inizia a considerare l'opzione più estrema: quella del suicidio. A convincerlo definitivamente giungono le leggi razziali. Formiggini è incredulo di fronte ai risvolti che ha preso quello stesso movimento politico che, un tempo, egli stesso aveva apprezzato. Non riesce a comprendere come le assurdità razziste possano far leva su quel «popolo gaio» di cui fa orgogliosamente parte.

[40] A. F. FORMIGGINI, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, op. cit., p. 92.
[41] «Per assicurare ancora alla mia azienda un'andatura agile e coerente, una progressiva vitalità, le mie forze non bastavano più; d'altra parte, dopo circa un quarto di secolo d'inesausta attività mi sorrideva l'idea che, quando io fossi stanco e avessi chiuso il mio ciclo vitale, non fosse andato perduto quel che con amore avevo seminato e qualcuno si sentisse legato a perpetuare questa mia fatica con tanta devozione», scrive nella sua autobiografia, a p. 115.

Frutto di anni e anni di lavoro e dedizione, la casa editrice gli viene impietosamente rubata. Non gli rimane più nulla, fuorché gli affetti della moglie e del figlio.

Un elemento che, più volte, tornerà a mettere in evidenza è che, prima di ogni altra cosa, l'editore si sente italiano: non ebreo. È al popolo d'Italia che sente di appartenere da sempre e, quando decide di uccidersi, lo fa da italiano. Non è da ebreo che si sente ferito: è il suo Paese ad averlo tradito, la religione non ha nulla a che vedere con quanto accade.

Formiggini decide di andarsene: prima che qualcuno gli sottragga anche l'ultima cosa che gli rimane, la vita, preferisce essere egli stesso a privarsene. Si reca alla stazione, biglietto in tasca, percorre per l'ultima volta il tragitto Roma-Modena. Alle spalle si lascia una moglie e un figlio amatissimi e un contributo alla cultura italiana inestimabile. Arriva il giorno prima, dorme profondamente la notte e fa un'abbondante colazione al risveglio; è il 29 novembre 1938 quando sale per l'ultima volta sulla Ghirlandina. Per scendere, stavolta, sceglie la strada più breve: la finestra.

Al grido di «Italia! Italia! Italia»[42] Formiggini, l'italiano, muore.

Breve bibliografia di riferimento:

A. F. FORMIGGINI, *La ficozza filosofica del fascismo e la marcia sulla Leonardo*, Roma, A. F. Formiggini, 1923;

ID., *La ficozza filosofica del fascismo*, Roma, A. F. Formiggini, 1924;

ID., *Venticinque anni dopo: 31 maggio, 1908-31 maggio 1933*, Roma, A. F. Formiggini, 1933;

ID., *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, Vaciglio, Riccardo Franco Levi editore, 1977;

E. MATTIOLI, A. SERRA, *Annali delle edizioni Formiggini (1909-1938)*, Modena, S.T.E.M.-Mucchi, 1980;

L. BALSAMO, *A. F. Formiggini un editore del Novecento*, a cura di L. Balsamo e R. Cremante, Bologna, Società editrice Il Mulino, 1981;

A. F. Formiggini editore 1878-1938, Catalogo della mostra documentaria, Biblioteca Estense di Modena (7 febbraio-31 marzo 1980), a cura di L. Amorth, P. Di Pietro Lombardi, O. Goldoni, A. Lugli, E. Manzini, E. Mattioli, E. Milano, A. R. Venturi, Modena, Mucchi, 1981;

E. MILANO, *Angelo Fortunato Formíggini*, Rimini, Luisè, 1987;

A. F. FORMIGGINI, *Filosofia del ridere. Note ed appunti*, a cura di L. Guicciardi, Bologna, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna, 1989;

G. TORTORELLI, *L'Italia che scrive 1918-1938: l'editoria nell'esperienza di A. F. Formiggini*, Milano, Franco Angeli, 1996;

N. MANICARDI, *Formìggini. L'editore ebreo che si suicidò per restare italiano,* Modena, Guaraldi, 2001;

A. CASTRONUOVO, *Libri da ridere, la vita, i libri, il suicidio di Angelo Fortunato Formiggini*, Roma, Stampa Alternativa, 2005;

[42] N. MANICARDI, *Formìggini. L'editore ebreo che si suicidò per restare italiano*, op. cit., p. 160.

ID., *Angelo Fortunato Formiggini*, Firenze, L. S. Olschki, 2008;
Archivio della Casa editrice A. F. Formiggini (1901-1945): inventario, a cura di L. Cerasi, Modena, Centro studi e ricerche, 2012.

Giulia Tanzillo

Arnoldo Mondadori (1889-1971)[*]

Arnoldo: da Ostiglia alla vetta del successo

Arnoldo Mondadori nacque a Poggio Rusco il 2 novembre 1889 da Domenico Secondo, calzolaio, ed Ermenegilda Cugola, terzo di sei fratelli. La famiglia si trasferì nel 1897 ad Ostiglia – sempre nel mantovano – poiché Domenico aveva deciso di aprirvi un'osteria. Arnoldo, fin dalla giovanissima età, si cimentò nei lavori più disparati e diversi, dal venditore ambulante all'annunciatore delle didascalie dei film muti, fino ad approdare a quello di garzone tipografo, che sarebbe stato il preludio per la sua futura attività:

> Si potrebbe addirittura dire che il futuro di Mondadori è già tutto qui: certamente ci sono qui le premesse di un forte desiderio d'emancipazione, che troverà nella tipografia e nell'editoria il suo campo e i suoi mezzi di realizzazione. L'aspirazione all'egemonia nel mercato editoriale e alla personale promozione culturale, in sostanza, avranno per Arnoldo avranno anche il significato comune di un riscatto dalle origini[1].

La prima tappa del percorso che vide Mondadori rapportarsi alla politica fu tracciata in quegli anni: divenne ben presto militante socialista, in un momento in cui nella sua zona d'origine, il mantovano, era acceso lo scontro tra riformisti e sindacalisti rivoluzionari. E proprio a quest'ultima fazione aderì il giovane Arnoldo, il quale fin da subito si dimostrò attivo e desideroso di agire concretamente al fine di un'azione più radicale e polemica nei confronti della Direzione nazionale del partito. Proprio all'esperienza socialista s'incrociò quella del lavoro in tipografia: con

[*] Questo contributo è la rielaborazione di un capitolo della tesi di laurea magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *I grandi editori italiani del '900 e la politica: i libri e le idee*, da me discussa nel luglio del 2015 presso la "Sapienza Università di Roma" (cattedra di "Storia dell'editoria", relatrice prof.ssa Maria Panetta, correlatore prof. Carlo Serafini).

[1] G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 10.

l'obiettivo di stampare un foglio di propaganda e proselitismo insieme ad alcuni suoi compagni, ma non avendo i fondi necessari a disposizione, si offrì come garzone in una vecchia tipografia ostigliese. Grazie a questo espediente uscì ben presto «Luce», attivo tra il 1907 e il 1908. Il giornalino ottenne l'attenzione di un ricco anziano del luogo, il quale – stupito dalla tanta voglia di fare dimostrata da Arnoldo – decise di finanziare economicamente la prima piccola impresa mondadoriana: «La Sociale». Quest'ultima venne utilizzata sia come libreria sia come tipografia/cartoleria e il giovane di Ostiglia vi mise talmente tanto impegno e passione che decise di lasciare la militanza politica per sposare completamente il nuovo mestiere.

La prima commissione editoriale arrivò da un personaggio assai famoso ad Ostiglia: Tomaso Monicelli, drammaturgo, giornalista, socialista e sindacalista rivoluzionario prima, nazionalista ed antigiolittiano poi, futuro padre del celebre regista Mario, che tra il 1911 ed il 1912 chiese ad Arnoldo la pubblicazione dei racconti *Aia Madama*, il primo volume edito con il marchio Mondadori[2].

La casa editrice nacque in questo modo, dimostrando un'ottima qualità dei testi e delle illustrazioni fin dall'inizio, tanto che ottenne ben presto l'attenzione di molti, anche fuori dal limitato territorio di Ostiglia. Dopo che l'azienda cominciò ad occuparsi anche della stampa di opere scolastiche, nel 1917 si ampliò con un nuovo stabilimento, andando poi a unirsi con un'altra importante ditta proprietaria di numerosi impianti nel veronese, la Franchini. Fu, dunque, creata la nuova società denominata «Stabilimenti Tipo-Lito-Editoriali A. Mondadori già "La Sociale" e Gaetano Franchini».

Furono, quelli, anni complessi, con il Paese in guerra, che si dimostrarono il primo vero campo di espansione dell'imprenditore Arnoldo. Infatti, l'esercito cominciò a commissionargli edizioni scolastiche per gli istituti speciali destinati ai soldati; inoltre, Mondadori seppe approfittare anche della temporanea espansione del genere della narrativa, che nell'immediato dopoguerra sembrava essere una risposta e una rivalsa alle tragedie appena vissute. Nel 1919, infatti, fondò la «Casa editrice A.

[2] Cfr. E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993, pp. 3-15.

Mondadori» con sede sempre a Ostiglia e amministrazione a Roma. Il programma era quello di «partecipare alle correnti più vive del pensiero e della vita nazionale con un contributo editoriale informato a novità e arditezza»[3].

Non v'era, dunque, l'intenzione di rivolgersi a un pubblico ben preciso o di occuparsi di un genere in particolare (a differenza di quanto fecero i grandi editori a cavallo tra '800 e '900 come Treves e Sonzogno). Al contrario, Arnoldo Mondadori voleva coprire il più ampio spettro di conoscenza possibile, prendendo come destinatario un lettore medio, a cui proporre libri di narrativa e di saggistica, italiani o stranieri, e poi ancora gialli e fumetti. Per questi motivi egli viene comunemente definito come il primo editore industriale del nostro Paese[4].

Un altro fattore che contribuì in buona parte al successo mondadoriano fu l'intuizione dell'editore di trovarsi in un periodo di svolta verso una progressiva industrializzazione dell'editoria, nella quale era necessario un piano di alleanze e sostegni economici, per potersi dire competitivi sul mercato e per diversificare l'offerta. Fu in questo senso che il lungimirante Arnoldo cercò, infatti, l'appoggio del finanziere e industriale Senatore Borletti, il quale fu per un periodo anche presidente dell'azienda[5].

Gli anni Venti furono quelli della svolta per il *self-made man* di Ostiglia: fu allora che egli si dedicò ad ottenere il monopolio nel campo dei libri di consumo, il cui punto di riferimento era stato fino ad allora Treves. Riuscì a sottrarre all'editore triestino moltissimi autori, primo fra tutti Gabriele d'Annunzio, seguito da Federigo Tozzi, Luigi Pirandello, Ada Negri, Marino Moretti e molti altri.

Passò nelle sue mani anche la gestione del quotidiano «Il Secolo», simbolo e portavoce della democrazia radicale lombarda e a lungo di proprietà di Sonzogno. Dopo aver attraversato crisi finanziarie e cambi di rotta, il quotidiano nel 1923 venne rilevato dal finanziere Cesare Goldman e, appunto, da Borletti che ne assunse la

---

[3] «Giornale della libreria, della tipografia e delle industrie affini», 7-15 marzo 1919, p. 85.

[4] Cfr. M. PANETTA, *Panorama storico-critico dell'editoria italiana del Novecento*, in «Bibliomanie. Ricerca umanistica e orientamento bibliografico», n. 24, gennaio/marzo 2011 (http://www.bibliomanie.it/panorama_storico_critico_editoria_italiana_novecento_panetta.htm).

[5] Cfr. N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 38.

presidenza. Le vicende intorno al «Secolo» sono assai significative in quanto fu proprio questo quotidiano il primo punto di contatto tra Mondadori e il fascismo.

Mondadori e il regime

La nuova direzione del «Secolo» venne assunta su designazione di Mussolini in persona, mentre i collaboratori del quotidiano nel suo periodo di caratterizzazione democratica lasciarono "spontaneamente" la redazione. Il *Programma* del giornale, firmato da Borletti, dichiarava l'aperto fiancheggiamento al regime, per dissipare gli ultimi dubbi al riguardo. Il mutamento di direzione assunse, quindi, un carattere spiccatamente politico, e fu funzionale anche alla contrapposizione con «Il Corriere della Sera», diretto da Albertini, contro il quale vennero lanciate dal «Secolo» violente campagne denigratorie.

Arnoldo Mondadori non figurava in questo quadro solamente come collaboratore di Borletti, ma si era bensì dichiarato fedele alle intenzioni politiche del Duce. Nel febbraio del 1924 il direttorio del PNF (o Partito Nazionale Fascista), sezione di Verona, lo aveva iscritto in quanto cittadino di provata fede politica fascista. Già nei mesi che precedettero la marcia su Roma del '22, l'editore si era personalmente incaricato di stampare i manifestini che incitavano i soldati a rifiutarsi di osteggiare l'avanzata dei militanti.

Nel giugno del 1923 vide la luce *L'uomo nuovo*, scritto da Antonio Beltramelli, con appendice di Marinetti, ed edito, appunto, da Mondadori. È considerato il capostipite del genere apologetico su Mussolini[6], continuato dall'editore già nel 1926 con la pubblicazione della biografia del dittatore, di Margherita Sarfatti, con prefazione dello stesso Mussolini, apparsa con il titolo *Dux* prima nella collana «Politica e guerra» e poi in «Scie». Uscirono sotto questa collana, dopo il 1945, testi come i *Diari* di Ciano, *La mia vita con Benito* di Rachele Mussolini e ancora i ricordi di Badoglio e di Goebbels.

---

[6] Cfr. E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, op. cit., pp. 70-75.

Assai interessanti le vicende intorno alla pubblicazione di un testo come *Colloqui con Mussolini*, scritto da Emil Ludwig e pubblicato nel 1927, dopo aver ovviamente ricevuto il lasciapassare del dittatore[7]: innanzitutto, l'editore vedeva nel volume la possibilità di portare a compimento quel processo – iniziato con *L'uomo nuovo* e *Dux* – che avrebbe dovuto associare la casa editrice al nome di Mussolini. In secondo luogo, Emil Ludwig era stato scelto in quanto si era dimostrato abile scrittore di biografie di uomini del passato (da Napoleone a Lincoln) ed era in cerca di una figura di dittatore da ritrarre. Dopo essersi occupato di Stalin, aveva concentrato la propria attenzione proprio su Benito Mussolini e Mondadori aveva intravisto la possibilità di un grande successo. Ma già dai primi incontri tra l'autore e il Duce a palazzo Venezia erano sorti problemi: il protagonista della biografia apportava continuamente modifiche al contenuto delle bozze. Eliminava intere frasi, ritrattava quanto detto, soprattutto nel caso in cui si fosse lasciato troppo andare a causa del tono confidenziale instauratosi con Ludwig. Quando si era trovato a parlare dell'origine del suo potere sulle masse, delle sue tecniche per accrescere il consenso, dei problemi di convergenza con il Vaticano, Mussolini era andato troppo oltre. Così l'entourage del dittatore si occupò personalmente di apportare alle nuove edizioni che via via venivano stampate numerosi cambiamenti, fino a quando Mussolini non decise di ritirare i *Colloqui* dal mercato nel 1938, a seguito della svolta delle leggi razziali, poiché lo scrittore, essendo ebreo tedesco, perseguitato dai nazisti, era fuggito dal proprio paese[8].

Nel 1926 ci fu un altro momento importante per il rapporto tra Mondadori e il Duce, quando fu siglato l'accordo per la pubblicazione degli *Opera Omnia* di d'Annunzio. Furono fondamentali le figure di Monicelli e di Borletti (legato al poeta Vate da un'amicizia iniziata con la condivisione dell'esperienza fiumana) e come risultato dell'accordo si ebbe la costituzione dell'Istituto nazionale per l'edizione di tutte le opere di d'Annunzio, patrocinato da Vittorio Emanuele III, con presidente onorario Benito Mussolini, presidente il ministro della Pubblica Istruzione Pietro

[7] Cfr. N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, op. cit., p. 306.
[8] Cfr. E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, op. cit., pp. 166-172.

Fedele, Borletti vicepresidente e Mondadori amministratore delegato. I primi volumi furono particolarmente apprezzati da d'Annunzio e costituirono anche un ottimo affare commerciale, destinato a concludersi solo nel 1936 con l'uscita del volume degli *Indici*.

Sempre a partire 1926, l'editore strinse rapporti sempre più stretti con il ministro Alessandro Casati, il quale gli affidò la stampa degli *Annali della Pubblica Istruzione*, che permise a Mondadori di divenire il primo editore italiano per la produzione di libri scolastici[9]. Tale posizione privilegiata venne confermata quando, nel 1928, fu creato un Provveditorato di Stato con il compito di realizzare opere di carattere culturale e scientifico in linea con le volontà del regime e, soprattutto, quando venne anche imposto il libro unico per le scuole elementari. E proprio Mondadori fu colui il quale riuscì a trarne un vantaggio maggiore, poiché la sua azienda ottenne il monopolio nazionale della stampa del libro di Stato.

Intanto, nel 1928 in redazione era arrivato Luigi Rusca, il quale sarebbe stato una figura assai importante per l'iter dell'azienda mondadoriana. Lo studioso di letterature classiche e contemporanee era già stato precedentemente nell'ambito editoriale, ricoprendo la carica di vice-segretario generale del Touring Club Italiano, dal quale fu licenziato dopo aver rifiutato di iscriversi al PNF. Quest'ultimo episodio non era ben visto da Arnoldo, e infatti Rusca fu assunto in casa editrice per volontà unica di Borletti, il quale gli affidò il compito di dare una scossa all'azienda, che viveva un periodo di flessione a livello economico. Rusca consigliò prontamente un taglio delle spese della Direzione generale e del personale, nonché un riesame dei conti dei singoli autori. Sotto la spinta di questo rinnovamento, nel 1929 nacquero varie collane divenute poi celebri come «Libri gialli» (che divenne a tal punto un modello di riferimento che il colore delle sue copertine è passato a indicare in pochi anni la letteratura poliziesca in generale), «Libri azzurri» (con romanzi italiani), «Libri neri» (con i romanzi di George Simenon), «Libri verdi» di impronta storica.

---

[9] G. PEDULLÀ, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Milano, Giunti, 1997, pp. 341-382, cit. a p. 349.

Inoltre, tra il 1930 e il 1938, sempre grazie a Rusca videro la luce «Biblioteca Romantica», «Romanzi della Palma», «Medusa» e «Omnibus»[10].

Ad ogni modo, è assai interessante notare come la presenza di Rusca in casa editrice avesse attratto la partecipazione di molti autori o personaggi di dichiarata fede antifascista, come i due ex-collaboratori di Gobetti, Arrigo Cajumi e Luigi Emery, o Giuseppe Marus, anch'egli antifascista, e ancora Barbara Allason, gobettiana, a cui vennero affidate numerose traduzioni prima che fosse pubblicato un suo volume, *Vita di Silvio Pellico*, nel 1933. Lo stesso si poté dire per Luigi Salvatorelli, che nel 1935 fu inserito tra gli autori della *Storia d'Italia illustrata*.

Tutto questo significò un cambio di rotta per una delle case editrici più vicine al regime e a Mussolini? Ovviamente no: Rusca poteva portare in azienda quanti collaboratori voleva, ma l'ultima parola spettava inevitabilmente al capo Arnoldo, il quale fu sempre ben attento a non stuzzicare troppo la pazienza del Duce. I volumi che uscivano con la sigla Mondadori non potevano, infatti, essere neppure sospettati di dissociazione o di non allineamento[11].

> Forte della sua particolare condizione di gregario devoto [al regime: n. d. r.], o devotissimo, come amava definirsi e firmarsi, Mondadori si riteneva semmai autorizzato a rivendicare personalmente una sorta di naturale funzione di garante dei prodotti messi in circolazione, da considerare al di sopra di ogni sospetto per il solo fatto di uscire sotto le sue insegne[12].

Gli anni Trenta videro in Italia un importante dinamismo editoriale, seppur con nette differenze tra Nord e Sud del Paese. La letteratura di consumo fu sicuramente quella che più ebbe successo nel periodo, anche perché andava incontro a un nuovo pubblico in espansione, formato da gruppi sociali emergenti; insegnanti, impiegati, professionisti, commercianti motivarono l'affermazione di tutti quei settori editoriali

---

[10] Cfr. A. CADIOLI, G. VIGINI, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, Milano, Editrice Bibliografica, 2004, p. 66.
[11] Cfr. E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, op. cit., pp. 139-141.
[12] Ivi, p. 142.

in cui la Mondadori eccelleva: in primo luogo, proprio i gialli, di cui abbiamo visto essere precursore l'editore Arnoldo, ma anche i fumetti e la fantascienza.

Nel periodo di regime la posizione degli editori italiani era di sostanziale allineamento, salvo rari casi, come quelli di Laterza, Guanda, Formiggini ed Einaudi. Con la costituzione del Ministero per la Stampa e la Propaganda nell'ottobre 1935, poi divenuto nel 1937 Ministero della Cultura Popolare, il controllo sulle pubblicazioni divenne più serrato.

Dopo aver tracciato questo quadro, possiamo collocare senza molti dubbi l'azienda Mondadori al fianco del regime, ma d'altra parte non possiamo ridurre la sua produzione editoriale nel ristretto ambito della propaganda fascista o in quello della ricerca del consenso al regime. L'appoggio del Duce e della sua cerchia, comunque, ci fu, anche sotto forma di facilitazioni finanziarie, come quando nel 1934 l'IRI concesse alla Mondadori un mutuo quindicinale di 4 milioni e mezzo al 6%.

Analizzando i 1.700 titoli pubblicati dalla Mondadori tra il 1933 ed il 1940, si può notare come quelli direttamente collegati al fascismo fossero poco più di un centinaio. Questa cifra basta comunque a identificare la Casa come quella più vicina al regime, anche se toccò a Hoepli pubblicare gli *Scritti e discorsi* di Mussolini, certamente uno dei libri più importanti in tal senso. Molti testi erano riferiti alla guerra in Etiopia, come *La marcia su Gondar* di Achille Starace, segretario del PNF e luogotenente generale della Milizia.

D'altra parte, però, la presenza di numerosi collaboratori antifascisti, portati in casa editrice da Rusca, e il fatto che la maggior parte dei testi – soprattutto letterari – avessero uno stile e un contenuto antitetici alla retorica e alla chiusura provinciale promossa dal regime faceva di Mondadori una sigla comunque non schiava della dittatura[13].

Un ultimo fatto va considerato di questo periodo: l'introduzione da parte dell'editore in Italia di molti autori europei e americani attraverso una collana che rivoluzionò il mondo del libro nazionale: «Medusa».

---

[13] Cfr. N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, op. cit., p. 308.

«Medusa»

Il progetto di una collana che portasse i grandi romanzi stranieri nel Bel Paese bolliva in pentola già nel 1931, ma le numerose collane sorte nei primi anni Trenta lo posero in secondo piano. L'occasione fu creata, comunque, nel 1933, quando il primo volume della serie fu dato alle stampe. Si trattava del libro *Il grande amico* di Alain-Fournier, venduto al prezzo di 9 lire. Nel progetto della «Medusa», Arnoldo mise tutta l'esperienza di editore acquisita negli anni e, in particolare, quella di poco precedente maturata per conto delle edizioni Albatross, per cui egli si era fatto editore di molti testi inglesi e americani in lingua originale. La collana in questione si chiamava «Albatross Modern Continental Library», fu inaugurata con un'edizione di *Dubliners* di Joyce e i volumi in essa contenuti non furono rivoluzionari tanto per il contenuto quanto per la veste grafica, considerata un vero e proprio modello per i *paperbacks* (o 'libri tascabili'). Il progetto Albatross non ebbe gran fortuna e fu questo uno di quei casi in cui l'allievo supera il maestro: l'allievo in questione fu proprio «Medusa», che guardò alla collana anglosassone soprattutto per il formato, che rimase oblungo, seppur con dimensioni maggiori, riproducendo quasi alla lettera i caratteri dei nomi e dei titoli, nonché l'aspetto elegante e maneggevole. Mondadori portò, dunque, nella casa editrice l'esperienza della sua "gita fuori porta", e fu una mossa assolutamente vincente[14].

Dietro al nome della collana non si celano grandi significati: esso fu scelto quasi per caso e fu di conseguenza disegnato il simbolo del mostro con la testa in versione stilizzata e le ali che spuntano dietro di essa, inserita nella copertina bianca e verde con il bordo nero. Il tutto sarebbe diventato iconograficamente un modello da imitare, per eleganza e qualità, nonché simbolo delle migliaia di titoli che nei decenni sarebbero usciti nella collana. Solo nei primi tre anni vennero stampati più di sessanta titoli, molti dei quali scritti da Premi Nobel e autori celebri.

---

[14] Cfr. E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, op. cit., pp. 186-188.

«Medusa» rappresentò, dunque, una svolta verso la modernità e, inoltre, fu con la creazione di essa che l'editore riuscì ad aggirare il vincolo posto dal fascismo, che si proponeva la creazione di una letteratura autarchica fatta da soli autori nazionali. Mondadori, invece, con il proprio progetto culturale, portò gli italiani a conoscere molti importanti scrittori stranieri, che sarebbero rimasti altrimenti sconosciuti almeno fino al 1945. Mondadori aggirò l'ostacolo posto dal divieto fascista innanzitutto richiamando i meriti della Casa nella diffusione delle opere italiane e affermando il fatto che la cultura, «oltre all'alimento interno», necessitasse, «per essere veramente vitale, di contatti esteriori»[15]. In secondo luogo, l'editore seppe abilmente girare a proprio favore le parole dello stesso Mussolini, il quale aveva dato come direttiva quella di non limitare gli scambi con gli altri Paesi, laddove le opere in questione fossero di arricchimento per il patrimonio artistico e culturale italiano. Con una forzatura alquanto azzardata, Mondadori rivendicò con forza il progetto di «Medusa» di portare in traduzione i libri degli scrittori stranieri più degni di nota. L'operazione, secondo lui,

> costituiva un'alta opera di italianità, contribuendo efficacemente a liberare il nostro paese dalla soggezione verso altre lingue europee attraverso le quali il pubblico era solito conoscere, sovente con grande ritardo e dubbi criteri di scelta, i libri pubblicati nel mondo[16].

Nella realtà, com'è ovvio, l'editore intendeva difendersi preventivamente dalle accuse del regime, così da non rischiare d'incrinare in nessun modo i rapporti di privilegio che con esso aveva stretto. Concretamente, l'operazione di «Medusa» andava nella direzione diametralmente opposta a quella di esaltazione nazionale. E questo non sfuggiva certamente agli intellettuali italiani: Pavese – ad esempio –, a guerra conclusa, dichiarò che quello della collana mondadoriana era stato un «primo

[15] Per la rivendicazione d'italianità cfr. la *Nota dell'Editore*, in *Almanacco della «Medusa»*, Milano, Mondadori, 1934, pp. 9-11; si legge anche in E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, op. cit., p. 188.
[16] *Ibidem*.

spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisce coi fasci»[17].

L'operazione della collana riuscì soprattutto per quanto riguardava titoli anglosassoni, mentre i testi francesi continuavano a essere letti principalmente in lingua originale da un pubblico colto e ristretto. Ma il fenomeno assai più importante legato alla «Medusa» fu che in essa trovarono spazio testi di autori tedeschi e austriaci, i quali, per motivi politici o perché ebrei, erano dovuti fuggire dal proprio paese. Allo stesso tempo, fu fondamentale per i giovani cresciuti sotto il fascismo ma che non si riconoscevano in esso scoprire la letteratura americana, la quale permetteva loro un ampliamento di orizzonti non indifferente. Herman Hesse, Thomas Mann, Arnold Zweig, David Garnett furono solo alcuni degli autori che resero celebre la collana, anche grazie a traduzioni di pregio, affidate a Eugenio Montale, Corrado Alvaro, Cesare Pavese, Elio Vittorini[18]. Molti di questi scrittori si trovarono per la prima volta nella veste di traduttori proprio lavorando per «Medusa», tanto che si è soliti affermare che Arnoldo Mondadori abbia inventato il mestiere del traduttore letterato.

Possiamo, inoltre, notare come molti di quegli scrittori fossero legati, in modo più o meno stretto, al PCI e come tale fatto non fosse propriamente prevedibile da un editore allineato ai dettami del fascismo, quale Mondadori si era più volte dichiarato.

Ad ogni modo, nel 1938, con l'emanazione delle leggi razziali e della circolare che imponeva il *nulla osta* preventivo del Ministero della Cultura popolare per gli autori stranieri, fu compilato anche un registro di tutti gli scrittori che non erano graditi al regime. Mondadori fu, in conseguenza di ciò, costretto a modificare di molto il proprio catalogo: una parte degli autori presente in esso era ebrea, e non c'erano più gli estremi affinché si potesse continuare a pubblicare. Venne, ad esempio, impedita l'uscita di *Vita di Chateaubriand* di Maurois, appunto perché l'autore era ebreo.

---

[17] C. PAVESE, *Ieri e oggi*, in «l'Unità», 3 agosto 1947, rist. in ID., *La letteratura ed altri saggi*, Torino, Einaudi, 1971, p. 194.
[18] Cfr. N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, op. cit., p. 316.

Si decise, allora, per un ritorno alla letteratura nazionale, con una particolare attenzione per gli autori nuovi, giovani, esordienti. Nel 1940, per iniziativa del figlio di Arnoldo – Alberto – e di Arturo Tofanelli, fu creata la collana «Lo Specchio», in cui comparvero per la prima volta i nomi di Bontempelli, Dessì, Manzini e, soprattutto, di Alberto Moravia, Salvatore Quasimodo e Giuseppe Ungaretti.

Va, infine, aggiunto che nel 1935 videro la luce anche «I Quaderni della Medusa» e che nell'immediato dopoguerra nacque la «Medusa degli italiani», che venne creata con l'obiettivo di portare dalla propria parte autori nuovi ed emergenti, e che restò in piedi fino al 1961.

Gli anni Quaranta e Cinquanta: la guerra, le riviste

Nel 1940, in piena guerra, l'*Annuario* dell'Associazione delle società italiane per azioni indicava che erano presenti sul territorio nazionale solo ventiquattro aziende editoriali, dopo l'epurazione ad opera fascista avviata nel 1938. Mondadori vi figurava al primo posto per capitale sociale e l'unica che sembrava in grado di poterle tenere testa era la UTET. Durante lo svolgimento del conflitto, l'editore si riconfermò abile interprete delle tendenze degli italiani: pubblicò numerosi volumi di stampo propagandistico, nonché una vasta raccolta di testi consolatorii o di evasione, destinati ai combattenti italiani al fronte[19].

«Tempo»

Arnoldo divenne, a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, editore di «Topolino», con un'operazione commerciale (lo strappò alla Nerbini) che anticipò l'acquisto di molti altri periodici, come «Grazia», «Novellissima» e soprattutto «Tempo». Quest'ultimo arrivò in edicola alla fine del 1939, ponendosi come l'antagonista principale del rizzoliano «Oggi», e venne diretto dal primogenito di Arnoldo, Alberto, allora venticinquenne. Della redazione facevano parte nomi celebri come Ezio Levi, Mario Monicelli, Tullio Cimadori e molti altri. Alberto portò in

[19] Cfr. G. PEDULLÀ, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, op. cit., p. 379.

«Tempo» i rudimenti di giornalismo che gli erano stati dati da Cesare Zavattini, quando si era unito alla redazione di «Settebello» nel 1937. Alberto «politicamente era un fascista "di sinistra", entusiasta e sensibile alle seduzioni bottaiane»[20] e per la formula da adottare guardava al modello statunitense di «Life»: si proponeva di creare una rivista di cultura, di arte e divulgazione, non indirizzata a un pubblico di élite, bensì ad uno molto più ampio. Inoltre, sempre dal capostipite americano «Tempo» aveva ereditato l'attenzione per lo spazio riservato ai servizi fotografici e alle immagini in generale, portando – tra le altre cose – il colore in una rivista per la prima volta in Italia.

Fin da subito, «Tempo» si pose come un elemento di rottura rispetto alla tradizionale impostazione italiana e impose una svolta verso la modernità: per questo attirò l'attenzione dei tanti periodici concorrenti. Un episodio esemplare fu l'attacco lanciatogli da «Tevere», giornale dell'antisemita Telesio Interlandi, quando venne pubblicata la foto di due signori che tenevano in mano una copia di «Tempo» e una di «Life» e sotto veniva riportata la didascalia «Preferite i prodotti nazionali che non hanno nulla da invidiare ai più celebrati prodotti stranieri»[21]. Mondadori non fece attendere la propria risposta, forte anche dell'appoggio di Mussolini, sotto il cui vaglio era già passato il progetto di «Tempo».

Nel periodo del secondo conflitto mondiale, veniva ribadita da parte di Alberto Mondadori la volontà di far coincidere gli interessi culturali italiani e tedeschi, tanto che nel novembre 1940 egli si recò di persona a Berlino per incontrare il ministro hitleriano della propaganda Goebbels. Ciò coincise anche con la decisione di stampare in più versioni in lingua straniera «Tempo»: il primo paese cui fu destinata l'operazione commerciale fu proprio la Germania e venne registrato un tale successo che tra il 1941 e il 1942 furono create le versioni in spagnolo, croato, greco, romeno, albanese, francese e ungherese[22].

---

[20] E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, op. cit., p. 240.
[21] A. PALINURO, *Cose lette. Esterofagia*, in «Il Tevere», 7-8 giugno 1939.
[22] E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, op. cit., pp. 256-259.

Dopo la caduta di Mussolini il 25 luglio 1943, «Tempo» passò sotto la direzione di Arturo Tofanelli, il quale era sempre stato considerato – tra i componenti della redazione - quello meno vicino al fascismo.

Mondadori editore dei periodici fascisti

Più palesemente schierati di «Tempo» furono altri periodici mondadoriani editi all'inizio degli anni Quaranta. Innanzitutto, Arnoldo si assicurò la pubblicazione, per conto del PNF e della GIL (o Gioventù Italiana del Littorio) del settimanale «Il Balilla» e dei quindicinali «Passo romano» e «Donna fascista».

Inoltre, nel 1940 vide la luce «Primato», quindicinale letterario e artistico voluto da Giuseppe Bottai, l'allora ministro dell'Educazione nazionale. La volontà dietro «Primato» era quella di un interventismo culturale, di radunare una serie di intellettuali che potessero reggere il confronto con quelli stranieri, in particolare europei. In concomitanza con ciò, venne creata la collana «Lo Specchio», nella quale trovò spazio il volume *Il Tesoretto*, una miscellanea antologica di brani di molti autori, la maggior parte dei quali collaboratori proprio di «Primato». Non era affatto una coincidenza, dal momento che una comunità di intenti univa l'editore al ministro: alimentare la diffusione di autori più o meno nuovi per la formazione di un'Italia fiera dei propri mezzi, tanto da non aver motivo alcuno di provare invidia per le opere straniere. Bottai guardava a «Primato» come allo strumento per far uscire il fascismo da una crisi che andava via via sempre più profilandosi all'orizzonte, avendo il periodico, secondo lui, le potenzialità per la creazione di una cultura nazionale[23].

La fine della guerra e il confronto tra Arnoldo e Alberto

Nell'ottobre del 1942 iniziarono i bombardamenti inglesi su Milano; Arnoldo Mondadori prese la decisione di spostare gli uffici amministrativi a Verona e, dopo qualche tempo, ad Arona in provincia di Novara. Intanto, Rusca – dopo essere stato spiato e giudicato colpevole dalla polizia di regime – venne internato e, dopo la

[23] Cfr. N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, op. cit., p. 313.

notizia dell'armistizio e la successiva assunzione di controllo del Nord del Paese da parte della Germania, il Comando tedesco requisì lo stabilimento di Arona per esigenze di propaganda. Allora, Giorgio e Alberto – figli di Arnoldo – ripararono in Svizzera e, poco dopo, l'editore stesso decise di raggiungerli.

Alla caduta mussoliniana, seguì un cambiamento di rotta in casa Mondadori, nella quale acquistarono maggior peso le idee filosocialiste di Alberto, che si erano già fatte valere per il solo avvio di un periodico come «Tempo» e per la caratterizzazione data alla collana «Lo Specchio». A tal proposito, è interessante citare una lettera da lui scritta al padre nel febbraio del 1945, in cui Alberto prevedeva la conquista del potere da parte delle sinistre, con le quali sarebbe stato giusto collaborare. Erano quelli gli anni in cui il figlio dell'editore si era iscritto al PSIUP e l'idea che aveva maturato era quella di far ripartire da lì la pulizia della Mondadori dall'ingombrante passato fascista. La proposta di Alberto trovò la netta opposizione del padre, che non voleva vedersi identificato con una parte politica in particolare. Arnoldo concluse affermando: «I miei metodi, in *qualunque regime*, sono i soli che possano dare la sicurezza di vittoria»[24]. Alle suggestioni politiche del figlio, che trovavano il loro naturale proseguimento nella divulgazione saggistica, l'editore rispose continuando a orientare la produzione della casa editrice soprattutto sulla narrativa, nazionale e straniera.

Nel giugno del 1944, Rusca aveva potuto far ritorno dal soggiorno obbligato con l'accusa di antifascismo e aveva preso la gestione della filiale romana della casa editrice. Sotto la sua direzione, la Mondadori capitolina istituì una politica editoriale sicuramente più aperta rispetto alla casa madre, che era rimasta sotto la Repubblica di Salò. Questi due elementi insieme ci permettono di tracciare un quadro della Casa del dopoguerra in cui agirono da più parti spinte verso un mutamento di rotta. Il tutto si concretizzò nelle scelte editoriali legate a due nuove collane: quella letteraria «Il Ponte», che fu inaugurata nel 1946 con *Addio alle armi* di Hemingway, e

[24] Cfr. Alberto al padre, 9 febbraio e 3 marzo 1945, e Arnoldo al figlio, 28 febbraio 1945, in Alberto Mondadori, *Lettere di una vita 1922-1975*, a cura di G. C. Ferretti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. 88-112; citato anche in G. Turi, *Cultura e poteri nell'Italia repubblicana*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, op. cit., pp. 383-448, cit. a p. 383.

«Orientamenti», fondata nel 1944 da Rusca e che si proponeva la diffusione di testi politici e sociali che potessero indagare i vari svolgimenti del mondo contemporaneo.

Nel 1949, inoltre, un viaggio negli Stati Uniti di Giorgio Mondadori inaugurò il periodo di rinnovamento tecnico degli impianti che coincise anche con l'imposizione della linea di Arnoldo su quella del figlio. La spaccatura preannunciata tra padre e figlio avvenne concretamente nel 1958, quando Alberto fondò la casa editrice Il Saggiatore, tentando di «realizzare un'esperienza completamente autonoma, dopo la lunga storia di conflitto con il padre-presidente»[25]. Nella realtà, ciò non si verificò subito, poiché la nuova casa editrice dipese economicamente per moltissimo tempo dai prestiti elargiti da Mondadori. Tuttavia, fu interessante l'operazione commerciale di Alberto, il quale – costruendo un'attività propria – poteva finalmente esprimere l'idea di produzione libraria che da più di dieci anni tentava di imporre nella Casa madre.

Nella concezione del libro come mezzo di crescita culturale e soprattutto civile, nella quale non manca un'influenza marxista, Il Saggiatore riunì un folto gruppo di intellettuali specializzati nei più diversi settori: dal critico Giacomo Debenedetti – che dirigeva la collana «Le Silerchie» - all'archeologo Ruggero Bianchi Bandinelli, dallo storico dell'arte Giulio Carlo Argan al musicologo Fedele D'Amico, al filosofo Remo Cantoni. Così le più varie discipline trovavano spazio e voce in un progetto editoriale che si proponeva anche di svecchiare la cultura italiana, puntando a un pubblico nuovo e moderno[26].

Sul finire degli anni Quaranta, precisamente nel 1948, vide la luce la collana «Biblioteca Moderna Mondadori», nella quale venne collocata la monumentale opera di Winston Churchill sulla *Seconda guerra mondiale*. Nello stesso anno, Arnoldo conquistò definitivamente l'esclusiva di Hemingway. Negli anni Cinquanta si puntò moltissimo su questa collana, che concretamente fece da concorrente alla fortunatissima «BUR».

---

[25] G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 97.
[26] Cfr. A. CADIOLI, G. VIGINI, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, op. cit., p. 107.

Gli anni Cinquanta di «Epoca» tra filoamericanismo e DC

Gli anni Cinquanta confermarono la Mondadori come uno dei due poli industriali del mondo editoriale italiano, assieme a Rizzoli. Si affacciarono importanti mutamenti all'orizzonte, con l'intensificarsi dei rapporti tra la casa editrice e gli Stati Uniti, dopo il viaggio inaugurale di Giorgio cui si è accennato. La strada percorsa da Arnoldo fu quella dell'ottenimento dei crediti agevolati nell'ambito degli aiuti americani dell'epoca, ovvero all'interno del Piano Marshall. Fu durante i viaggi oltreoceano organizzati *ad hoc* che l'interesse dell'editore per gli USA crebbe vertiginosamente. Una delle sue fonti di orgoglio era proprio quella di aver contribuito a diffondere le opere di scrittori statunitensi come il già citato Hemingway. Inoltre, negli intermezzi americani, Arnoldo era solito incontrarsi con Walt Disney ed Henry Luce, proprietario di «Life», periodico modello per «Tempo». Oltre a sottolineare come grazie agli aiuti finanziari statunitensi l'azienda avesse potuto ampliarsi e migliorarsi (nel 1957 furono inaugurate le nuove officine grafiche a Verona), preme in questa sede far notare come le scelte mondadoriane in direzione degli USA avessero un preciso significato politico in epoca di Guerra fredda: basti solo pensare al diverso atteggiamento di Feltrinelli negli stessi anni verso l'Urss.

Ad ogni modo, i viaggi negli Stati Uniti furono utili anche a livello prettamente editoriale: la Casa milanese s'impose negli anni Cinquanta per la produzione di periodici, continuando una tradizione iniziata in epoca fascista, ma che, proprio grazie all'influenza dei modelli USA, poté fare un salto di qualità. Tra tutti il più importante fu senza dubbio «Epoca», quello che maggiormente guardava al modello di «Life».

Il 14 ottobre 1950 usciva a Milano il primo numero del periodico, recando come sottotitolo «Settimanale politico di grande informazione» e con le pagine di apertura affidate a Cesare Zavattini, scrittore, giornalista, sceneggiatore e commediografo tra i più celebri del periodo. Numerose vicissitudini lo portarono a passare dall'essere un autore associato a Rizzoli a diventare associato a Mondadori: nello specifico, aveva chiesto di essere iscritto al sindacato giornalisti e in cambio

aveva ricevuto una lettera di licenziamento. Arnoldo non si lasciò sfuggire l'occasione e assunse prontamente "Za" per 30.000 lire l'anno. Quando Rizzoli si rese conto dell'errore commesso, gliene propose 100.000 annue, ma Zavattini rifiutò. Questo aneddoto fa capire molto della personalità dello scrittore[27]. Zavattini aveva da molto tempo proposto all'editore la pubblicazione di un giornale di attualità, che potesse sottoporre quesiti al popolo italiano su problemi vari. Il progetto non fu realizzato ma confluì in quello di una rubrica, chiamata *Italia domanda*, che fu il fiore all'occhiello di «Epoca». Le domande erano le più disparate: potevano riguardare il peso del cervello femminile o il motivo per cui l'operazione di appendicite lasciasse oramai segni quasi impercettibili. Za seguì i primi quattro numeri del periodico, per poi - nel gennaio del 1941 – decidere di lasciare non solo la rubrica ma la Mondadori in generale. Le vicissitudini intorno a questa rottura sono assai significative: i motivi che portarono lo scrittore a chiudersi la porta alle spalle furono – infatti – puramente ideologici e vennero scatenati da un articolo comparso su «Epoca», giudicato filoamericano e firmato da Alberto Mondadori, direttore del giornale[28].

L'articolo in questione fece affermare a Za che «Epoca» era «sotto la lapide degli americani»[29]. Che il rotocalco si fosse da sempre posto come centrista, anticomunista e filoatlantico era ben noto: l'editore voleva infatti mantenere intatti i rapporti con gli USA, pur restando distante dalle destre sia interne sia internazionali (Augusto Guerrieri, il quale curava il commento di politica estera, ad esempio, fu da sempre ostile a McCarthy)[30]. Tuttavia, per Za, l'articolo di Alberto Mondadori in cui egli affermava che i Soviet avevano preso il posto dei governi colonialisti dell'Ottocento era davvero troppo. Ricordiamo che stiamo parlando degli inizi degli anni Cinquanta, quando la concezione politica del figlio di Arnoldo non aveva ancora

---

[27] Cfr. S. CIRILLO, *Cesare Zavattini: senza di lui non si muoveva paglia!*, in *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 199-208, in particolare le pp. 203-204.
[28] Ivi, p. 206.
[29] L. LEONELLI, *Quando Zavattini fece «Epoca»*, in «Il Sole 24 Ore», 19 settembre 2010.
[30] Cfr. E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, op. cit., p. 404.

preso i contorni ben definiti che lo avrebbero poi portato a lasciare la casa editrice paterna per fondarne una propria. Ad ogni modo, dopo questo articolo Zavattini dichiarò «Io non sono comunista, ma è ancora più certo che non sono anticomunista» e si congedò[31].

La vicenda fa comprendere come «Epoca» riflettesse *in toto* la posizione politica della Mondadori. Va, inoltre, precisato che il rotocalco fu una vera e propria rivoluzione nel genere, con la grafica ancora una volta curata da Munari ma profondamente rinnovata: il largo uso del colore, l'ampio spazio riservato alle fotografie, il tipo di carta (lucida) di altissima qualità dimostrarono i passi avanti fatti rispetto a «Tempo», il quale per primo aveva ricalcato il modello americano. Vennero rinnovati anche grafica e contenuti, tenendo conto delle nuove esperienze e suggestioni provenienti dalla lezione neorealista e da quella dei grandi fotografi americani (come Robert Capa) e francesi (Henri Cartier Bresson). I resoconti di viaggio occupavano ancora uno spazio importantissimo, in particolare quelli di Lamberti Sorrentino, atti alla creazione di un ritratto della miseria italiana, e quelli di Michel Gordey sull'URSS, quelli di John Phillips sulla Jugoslavia di Tito, e ancora quelli di Ronald Bachelor sulla Cina.

Ad ogni modo, nel 1953 Arnoldo decise di affidare la direzione del rotocalco a Oriana Fallaci, poiché il figlio Alberto si era dimostrato incapace di gestire il giornale, soprattutto a livello economico, dato che si parlava di un prodotto assai dispendioso a partire dai costi della carta. Vennero assunti Enzo Biagi come redattore capo e come redattori Indro Montanelli, Guido Piovene, Giorgio Fattori, Nando Sampietro. Ma il vero "colpo" fu la pubblicazione a puntate del romanzo Premio Nobel *Il vecchio e il mare* di Hemingway nel 1952.

Per mantenere intatti i rapporti con gli ambienti dell'editoria americana, l'editore affidò a Natalia Danesi Murray il compito di fare da corrispondente a New York, segnalando tutti i servizi che avrebbero potuto essere di interesse per «Grazia» e – soprattutto – per «Epoca».

---

[31] L. LEONELLI, *Quando Zavattini fece «Epoca»*, art. cit.

Il più diretto controllo di «Epoca» da parte di Arnoldo Mondadori significò non solo una riconferma della posizione della Casa rispetto agli equilibri della Guerra fredda, ma anche la possibilità di stabilire rapporti più stretti con alcuni esponenti della politica italiana. Fino al 1953, il rotocalco appoggiò la linea degasperiana praticamente su ogni fronte, a partire dalla nuova legge elettorale fino alla denuncia del pericolo comunista e – in egual misura – di quello che arrivava dalla destra. In questa direzione andò – ad esempio – l'articolo dell'esordio mondadoriano di Indro Montanelli uscito su «Epoca» il 26 luglio 1953, il quale metteva in guardia da quelli che sarebbero potuti essere i reali effetti di una presa di potere da parte del PCI. «Epoca» continuò ad appoggiare la linea centrista e di governo anche dopo gli eventi che seguirono le consultazioni di quell'anno (il tentativo di un governo monocolore DC, il governo d'affari presieduto da Pella, la questione triestina dibattuta tra americani e inglesi con la reazione di Tito, le tensioni con la Jugoslavia)[32]. La solidarietà a De Gasperi non venne meno neanche quando egli non ottenne la fiducia parlamentare. Alla morte del leader DC, Mondadori mantenne la propria linea, sostenendo – sulle colonne di «Epoca» - il governo Pella, poi quello Fanfani e Scelba. E sempre utilizzando il tramite del rotocalco – ormai forte di un enorme successo di pubblico – l'editore si fece caldo fautore del «Piano di sviluppo della scuola», avviato da Moro (allora ministro della Pubblica Istruzione) nel governo Fanfani del 1958. Fu una mossa studiata per riprendere il controllo di un genere editoriale che era stato uno dei punti di forza ai tempi della fondazione della casa editrice: quello scolastico.

Nel 1956, Mondadori pubblicò *De Gasperi e il suo tempo* di Giulio Andreotti, a conferma della posizione politica ormai chiara, espressa dalle scelte in fatto di libri da parte dell'editore. Alla fine degli anni Cinquanta risale anche l'accordo stipulato con Einaudi per la cessione di molte opere della Casa torinese, allora oberata dai debiti.

---

[32] Cfr. E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, op. cit., pp. 419-420.

Gli anni Sessanta: la rivoluzione degli «Oscar», l'equilibrio centrista

Gli anni Sessanta registrarono importanti novità in casa Mondadori: venne sviluppata maggiormente la saggistica e, soprattutto, due importanti intellettuali arrivarono a dirigere le collane di punta. Elio Vittorini venne ingaggiato come lettore, prima, e come direttore della «Medusa», poi, e, soprattutto, Vittorio Sereni - con un'esperienza giornalistica maturata nella redazione di «Milano Sera» - venne chiamato a ricoprire il ruolo di direttore letterario. Si ricordi che Sereni era stato molto vicino sia al PSI sia al PCI, anche perché era stato allievo di Antonio Banfi, senatore del Partito Comunista. Niccolò Gallo fu il terzo intellettuale ingaggiato da Mondadori, che gli affidò la direzione dei «Narratori italiani» e della «Medusa degli italiani»: critico letterario, anch'egli legato al PCI. Che la connotazione politica di questi nuovi collaboratori mondadoriani significasse un cambio di rotta per la casa editrice? Ovviamente no: gli intellettuali furono scelti per le loro indubbie qualità, e l'apertura dell'editore a nuovi fronti della collaborazione era solo frutto di una presa di coscienza del mutamento dei tempi, della necessità di un inevitabile rinnovamento per continuare a essere competitivi.

Un caso letterario del periodo fu senza dubbio l'*Ulisse* di Joyce, uscito nel 1960 grazie alla mediazione di Vittorini, che portò alle stampe anche autori come Ivo Andrić, Heinrich Böll e soprattutto Nabokov (che con la sua *Lolita* nel 1959 registrò un altro grande successo editoriale).

Ad ogni modo, Gallo si allontanò ben presto dalla Mondadori e Vittorini morì nel 1966: in seguito a ciò si andò precisando il quadro dei ruoli direttivi settoriali, sempre dipendenti da Sereni: Alcide Paolini per la narrativa italiana, Roberto Fertonani per quella straniera, Marco Forti per la poesia e Donato Barbone per la saggistica. Tre importanti iniziative vennero varate da Arnoldo Mondadori al di fuori della direzione di Sereni: nel 1962 il mensile «Panorama», nel 1963 *L'Enciclopedia della Scienza e della Tecnica* e soprattutto nel 1965 la grande operazione degli «Oscar»[33].

---

[33] Cfr. G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003,* op. cit., p. 178.

Questi ultimi uscirono in edicola prima ogni settimana e, poi, ogni mese; il formato era quello dei pocket e il suo avvento determinò la spaccatura del mercato editoriale su un doppio binario: da una parte la saggistica e la letteratura sperimentale, il cui veicolo di vendita restava la libreria; dall'altra parte i volumi indirizzati a un pubblico eterogeneo, stampati a livello industriale, che trovavano nell'edicola il luogo prediletto di distribuzione. Solo negli anni Settanta, quando la collana fu ristrutturata, ci fu un generale rilancio del tascabile, questa volta nel circuito delle librerie[34]. Il primo volume uscito con gli «Oscar» fu *Addio alle armi* di Hemingway e la maggior parte dei titoli pubblicati sotto la celebre collana erano romanzi del Novecento letterario straniero: tra i primi cinquanta titoli, trentotto erano stati scritti da autori americani, francesi, tedeschi, russi (Sartre, Bernanos, Mauriac), mentre tra gli italiani si possono citare Buzzati, Verga, Fogazzaro, Vittorini, Pavese[35].

Intanto, un cambio di direzione venne registrato all'interno di «Epoca»: durante il periodo in cui il ruolo di redattore capo era ricoperto da Biagi, il settimanale aveva avuto grande successo, puntando sull'attualità e accentuando la carica polemica. Tale impostazione cominciò a essere criticata nei primi anni Sessanta, soprattutto da Giorgio Mondadori, figlio di Arnoldo e fratello di Alberto. La rottura ci fu nel luglio 1960, in concomitanza con le infuocate giornate che portarono alla caduta del governo Tambroni. Non era un caso: nelle settimane precedenti su «Epoca» era stato denunciato il clima equivoco e pericoloso che si stava creando. Anche per questo Biagi fu allontanato: l'editore non poteva rischiare di turbare l'equilibrio politico con il referente di maggiore interesse, la DC, e con buona parte del proprio pubblico, quella più cauta e timorata. Biagi aveva anche scritto, all'indomani degli scontri a Genova per impedire il congresso del Msi, di come tali eventi potessero essere stati previsti, date le molte avvisaglie antecedenti che indicavano recrudescenze di squadrismo fascista. L'articolo con cui si congedò dal settimanale si intitolava *Dieci poveri inutili morti* con riferimento ai disordini dei

[34] Cfr. M. PANETTA, *Panorama storico-critico dell'editoria italiana del Novecento*, art. cit., pp. 7-8.
[35] Cfr. A. CADIOLI, G. VIGINI, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, op. cit., p. 115.

mesi precedenti: veniva chiamata in causa proprio la DC, che secondo il giornalista aveva il dovere di prendere una posizione netta[36].

Il posto di Biagi venne, dunque, preso da Nando Sampietro, già direttore di «Grazia» e «Storia illustrata». Un nuovo genere di attualità trovò posto, negli anni Sessanta, all'interno della collana «Scie», di cui si è parlato già in questa sede: il reportage giornalistico, che andò ad affiancare la memorialistica. Vennero pubblicati autori statunitensi che si occuparono di vicende di pubblico interesse, come quella della morte di John F. Kennedy, o ancora di drammi collettivi come la guerra in Vietnam, la protesta dei neri americani, il silenzio dei governi di fronte allo sterminio degli ebrei[37]:

> Anche se Casa Mondadori continua a essere protagonista in questa fase, il bilancio complessivo delle nuove iniziative appare inadeguato alle sue ambizioni, mentre in generale la sua *politica d'autore* risente dell'agguerrita concorrenza di altre Case, nel quadro di un progressivo invecchiamento del suo ricco parco-autori[38].

Il nuovo assetto societario e la morte di Mondadori

Dal 1968 il ruolo di presidente venne ricoperto da Giorgio Mondadori, mentre quelli di vicepresidenti passarono ad Alberto e a Mario Formenton, marito della figlia dell'editore, Cristina. Tuttavia, ben presto Alberto si allontanò definitivamente dall'azienda paterna, non accettando il ruolo di subalternità che gli era stato conferito e, soprattutto, non riuscendo a superare i dissapori che da sempre lo dividevano da Arnoldo e, di conseguenza, da Giorgio, che era il diretto continuatore delle scelte paterne. Così, mentre Alberto tornava a occuparsi completamente del Saggiatore, la carica di vicepresidente restò appannaggio di Formenton, che era anche amministratore delegato. Di fatto, questo nuovo assetto societario comportò «la complessiva crisi di quell'equilibrio tra azienda e cultura, profitto e *qualità*, logiche

[36] Cfr. E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, op. cit., pp. 468-470.
[37] Cfr. G. TURI, *Cultura e poteri nell'Italia repubblicana*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, op. cit., pp. 383-448, specie p. 435.
[38] G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003,* op. cit., p. 181.

commerciali e prospettive lungimiranti, che ha avuto il suo stratega e garante nel grande Arnoldo»[39].

L'editore lasciava l'azienda nelle mani della famiglia, ma in qualità di presidente onorario continuò sempre a lavorare e a dare il proprio contributo, fino alla morte, sopraggiunta nel giugno 1971 all'età di 88 anni.

La morte di Arnoldo Mondadori fu anche la fine di uno degli «editori protagonisti» (secondo la nota definizione di Ferretti) più importanti per lo sviluppo stesso del settore. Essa precedette di poco la scomparsa di Valentino Bompiani, Angelo Rizzoli e, poi, di Giulio Einaudi, e segnò anche il passaggio da una gestione ancora di tipo artigianale delle imprese editoriali a una industriale e manageriale.

A conferma di quanto appena detto, ci furono gli eventi che tra gli anni Settanta e Ottanta portarono la Mondadori a divenire proprietà di Silvio Berlusconi.

Arnoldo, l'innovatore

Tentando di lasciare da parte le ultime vicissitudini di un'azienda che oggi è a tutti gli effetti espressione dell'industrializzazione italiana, concludiamo sottolineando quanto un uomo come Arnoldo Mondadori abbia significato per il settore editoriale e non solo. A lui dobbiamo l'intuizione di voler allargare il pubblico del libro, che è divenuto sempre più vasto, meno differenziato, sempre più di massa.

È stato un *self-made man* che dalla provincia mantovana è arrivato "sul tetto del mondo", creando una realtà in cui poterono convivere intellettuali di diversa provenienza e soprattutto con un'idea complessiva della cultura e dell'impegno politico assai eterogenea.

Ciò assume un significato ancora più importante dal momento che il marchio Mondadori ha affiancato, durante il proprio iter, in un modo o nell'altro una parte politica: dal socialismo dell'inizio si è passati, infatti, all'appoggio al fascismo e poi all'essere vicini alla DC negli anni del centrismo.

[39] Ivi, p. 250.

Breve bibliografia di riferimento:

C. PATUZZI, Mondadori, Napoli, Liguori, 1978;
G. TURI, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, 1980;
Catalogo storico Arnoldo Mondadori Editore 1912-1983, a cura di P. Moggi Rebulla, M. Zerbini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985;
E. EISESTEIN, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, trad. it. di D. Panzieri, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. orig. 1979);
Arnoldo Mondadori: abnegazione e costanza, Mostra itinerante, progetto e studio di E. Carboni, testi di V. Sereni, realizzazione di G. Colombo, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1987;
E. GARIN, *Editori italiani fra Ottocento e Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1991;
E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993;
M. SANTORO, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1994;
Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea, a cura di G. Turi, Firenze, Giunti, 1997;
G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004;
N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2007;
L. LEONELLI, *Quando Zavattini fece «Epoca»*, in «Il Sole 24 Ore», 19 settembre 2010;
Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni, 2010.

Angelica Basile

Contatti

Per autori e opere fino al ’500: quintiliani@diacritica.it

Redazione: via della Farnesina, 52-54 – 00135 Roma (RM)

Per autori e opere dal ’600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: info@diacritica.it